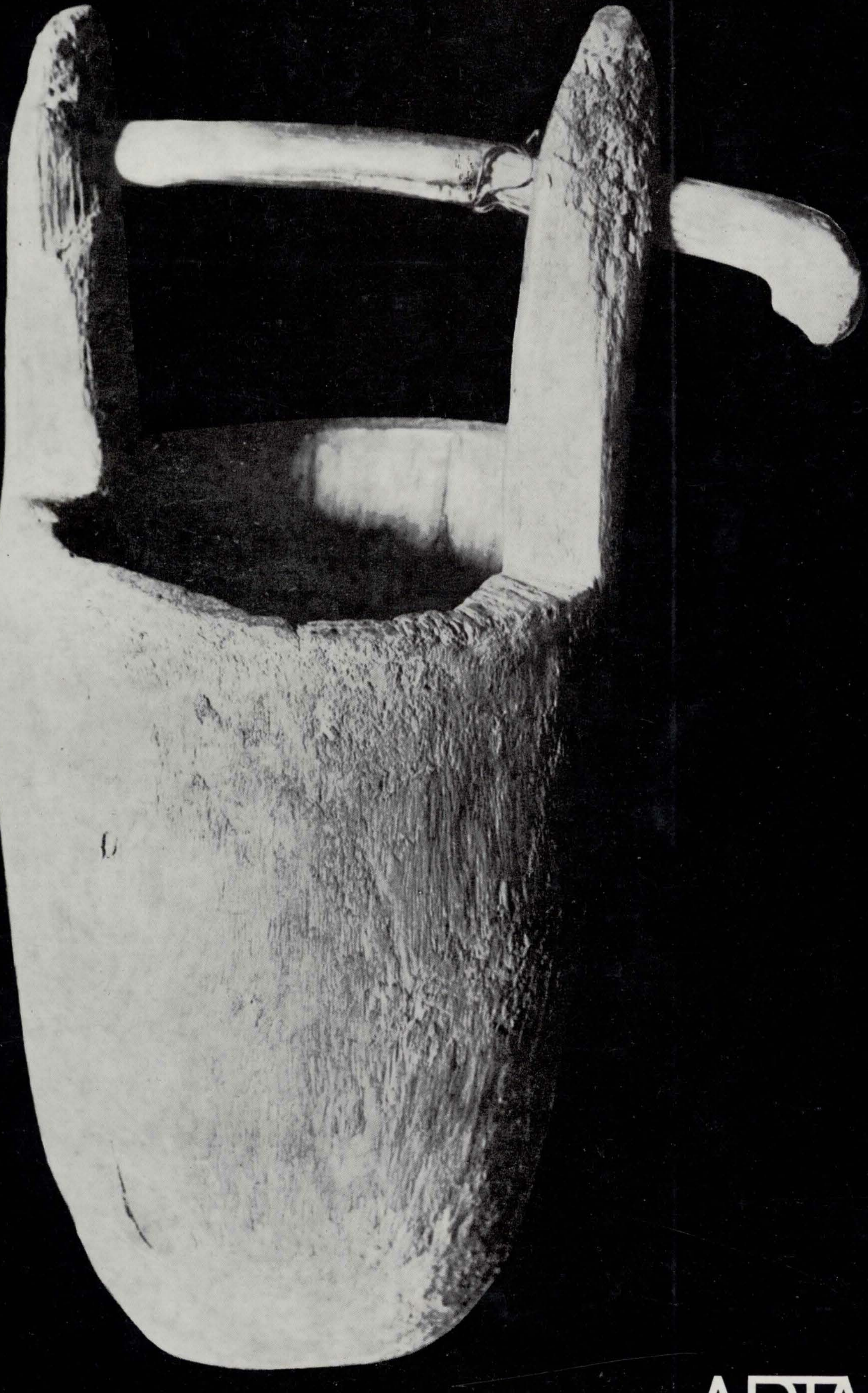


ARTA 72

ANUL XIX NR. 8—9/1972

ARTA 8-9/72

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Dan Er. Grigorescu, Grigore Locusteanu, Cornelia Șoancă, Eugeniu Lupu, Marta Bertalanffy, Octavian Stăcescu, Ion Ivan, Mihai Oroveanu, Constantin Nicolae, Borchi.

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Grigore Locusteanu, Octavian Stăcescu, Radu Braun, Ion Ivan, Eugeniu Lupu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Radu Dragomirescu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 72

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
	9	Gheorghe Petrașcu (1872—1972)	Aurel D. Broșteanu
ORAȘUL	18	Civilizație — artă (II)	Mihai Drișcu
	27	Expoziția « Lemn și tapiserie » (Dalles)	
	35	O libertate responsabilă	Anatol Mândrescu
	37	Umanism și contemporaneitate	Marcel Breazu
	38	Munca-artă	
	40	Ceramica, azi	
LABORATOR	44	Patriciu Mateescu	Anca Arghir
SINTEZE ȘI ANALOGII	46	Elogiul frumosului	Titus Mocanu
DEBUT	48	Grigorescu Ion	
	50	Expoziția « 50 de ani de pictură americană »	Dan Hăulică
ATELIER	52	Radu Șteflea, Ștefan Știrbu, Toma Roată, Paul Erdös, Petru Jecza	
ARHIVA BRÂNCUȘI	62	Entitate și ansamblu	I. Pogorilovschi
PROFIL	65	Hans Hermann	Olga Bușneag
	66	Sculptură și obiect	Paul Petrescu
MEMORIAL	71	O expoziție Victor Brauner la București	Sașa Pană

Coperta	I	Artă populară: Ciutură din comuna Ceauru-Gorj	
	IV	Modul, ceramică	Patriciu Mateescu

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
	9	Gheorghe Petrașcu (1872—1972)	Aurel D. Broșteanu
LA VILLE	18	Civilisation — art (II)	Mihai Drișcu
	27	L'exposition « Sculpture en bois et tapisserie » (Dalles)	
	35	Une liberté responsable	Anatol Mândrescu
	37	Humanisme et contemporaneité	Marcel Breazu
	38	Travail-art	
	40	La céramique aujourd hui	
LABORATOIRE	44	Patriciu Mateescu	Anca Arghir
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	46	L'éloge de la beauté	Titus Mocanu
DÉBUT	48	Grigorescu Ion	
	50	L'exposition « 50 ans d'art américain »	Dan Hăulică
VISITES D'ATELIERS	52	Radu Șteflea, Ștefan Știrbu, Toma Roată, Paul Erdös, Petru Jecza	
LES ARCHIVES BRANCUSI	62	Entité et ensemble	I. Pogorilovschi
PROFIL	65	Hans Hermann	Olga Bușneag
	66	Sculpture et objet	Paul Petrescu
MÉMORIAL	71	Une exposition Victor Brauner à Bucarest	Sașa Pană

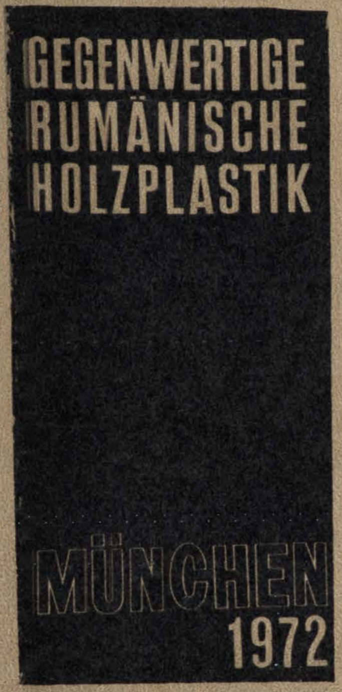
Couverture	I	« Ciutură » du village Ceauru-Gorj	
	IV	Module, céramique	Patriciu Mateescu

ИНФОРМАЦИЯ	1	Международные соревнования. Циферблат. Панно	
	9	Георге Петрашку (1872—1972)	Аурел Д. Броштяну
ГОРОД	18	Цивилизация и искусство (II)	Михай Дрышку
	27	Выставка «Дерево и ткани» (Даллес)	
	35	Ответственная свобода	Анатол Мындреску
	37	Гуманизм и современность	Марчел Брязу
	38	Труд — искусство	
	40	Сегодняшняя керамика	
ЛАБОРАТОРИЯ	44	Патричиу Матееску	Анка Аргир
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	46	Похвала красоте	Титус Мокану
ДЕБЮТ	48	Григореску Ион	
	50	Выставка пятидесятилетия американской живописи	Дан Хэулика
АТЕЛЬЕ	52	Раду Штефля, Штефан Штирбу, Тома Роатэ, Пауль Эрдеш, Петру Жекза	
АРХИВ БРЫНКУША	62	Сущность и значащий ансамбль	И. Погориловски
ПРОФИЛЬ	65	Ханс Херманн	Ольга Бушняг
	66	Скульптура и объект	Паул Петреску
ВОСПОМИНАНИЯ	71	Выставка Виктора Браунера в Бухаресте	Саша Панэ

ОБЛОЖКИ	I	Народное искусство: Бадья из села Чауру-Горж	
	IV	Мера, керамика	Патричиу Матееску

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

MÜNCHEN



Cu prilejul *Expoziției economiei naționale românești « România '72 »* organizată în capitala Bavariei, au avut loc, între 23 iunie și 2 iulie, manifestările culturale ale *« Săptămînii românești »*. În acest cadru, în fața pavilionului expozițional a fost prezentată în aer liber o expoziție de sculptură contemporană. Selecția a cuprins 16 lucrări executate în lemn, semnate de George Apostu, Georgeta Caragiu, Alexandru Gheorghiță, Gheorghe Iliescu–Călinești, Ovidiu Maitec, Nicolae Roșu, Napoleon Tiron și Adina Tuculescu.

PARIS

Comentariile de presă (*L'Humanité, Les Lettres Françaises, Combat, Le Monde, L'Express, Le Figaro, Nouvelles Littéraires* ș. a.) pe marginea recentelor expoziții ale pictorului Horia Damian (la *Galeria Stadler* și, îndeosebi, la *Muzeul de artă modernă al orașului Paris*) vădesc interesul pe care pictorul român a reușit să-l suscite, după o susținută activitate, în viața artistică pariziană, și contribuie la punerea în lumină a autorității și originalității operei sale.

« Opera lui Damian — afirmă Joel Derval în *Combat* — primește acum o dreaptă consacrare printr-o prezentare remarcabilă la muzeul municipal de artă modernă, recent renovat în vederea organizării unor expoziții importante. Nici o altă alegere n-ar fi fost mai bună decît aceea a lui Damian, a cărui operă, deși importantă în istoria artei de după 1960, rămîne încă necunoscută unei largi părți a publicului, în ciuda expozițiilor organizate de galeria Stadler, care l-a revelat amatorilor de artă din lumea întreagă. Pictor al materiei (dar nu s-ar putea la fel spune și sculptor?) — continuă Derval — ocupă un loc original în acest curent ce a marcat profund arta de după ultimul război mondial cu artiști de importanța lui Dubuffet, Fautrier, Tapiès și Piaubert. Contrar acestor patru artiști, Damian a dat materiei o violență directă care nu e fără înrudiri cu unele aspecte ale operei lui Yves Klein. Pentru a cîștiga în forța și capacitatea de a emoționa spectatorul, Damian utilizează forme simple, simbolice, schematice, cum sînt piramida sau soarele, care vorbesc imediat sensibilității și imaginației spectatorului. Culorile lui Damian sînt de asemenea simbolice. [. . .] Cu siguranță, în dualitatea dintre profunzimea nopții și violența luminii rezidă intensitatea operei lui Damian, care apare ca un triumf în lupta dintre forțele binelui și răului, între viață și moarte. Aparent simplă, formularea lui Damian conține o dialectică profundă. Ea e purtătoarea unei magii căreia cu greu îi poți scăpa. E o operă înzestrată cu o putere de emoție autentică. . . ». Citîndu-l pe Dali, Jean-Louis Ferrier scrie în *L'Express*: « „Un geniu !" Nu, Salvador Dali vorbește o dată nu despre sine, ci despre un om pe care-l admiră: Horia Damian, un român care, la 50 de ani, deține durerosul record de a fi unul dintre cei mai novatori artiști ai epocii actuale, rămînînd aproape necunoscut criticii și publicului. În 1946, cînd sosește la Paris, Damian are deja — la 24 de ani — un trecut de pictor, un stil, mult talent, ceea ce i-a adus la București o apreciabilă notorietate.

După ce a executat tablouri la jumătatea drumului dintre Velazquez și Cézanne, se hotărăște să ia totul de la zero. [. . .] „Marile construcții" . . . nu seamănă cu nimic din ceea ce ne-am obișnuit să vedem. Evocarea Căii lactee, ale cărei miriade de puncte minuscule strălucesc sub focul proiectoarelor, tronul arhaic sau sfinxul fără chip, care mărturisesc despre uzura civilizațiilor, acestea sînt înainte de toate monumente. [. . .] „Cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine". Acestea erau cele două lucruri ce-i inspirau lui Kant un respect și o admirație fără margini. Acestea sînt, de asemenea, cele două axe ale „marilor construcții" ale lui Damian. . .». Iar Georges Boudaille, pornind de la afirmația criticului Radu Varia, din catalogul expoziției, « Damian e pictor, sculptor și arhitect. . . », creionează profilul artistului, într-un articol publicat în *Les Lettres françaises*: « . . . el rămîne pictor prin utilizarea sistematică a culorii în construcțiile sale. [. . .] Sculptor, el este în maniera sa personală, în măsura în care taie materia pentru a-i modifica forma originală și a-i conferi o altă structură aparentă. [. . .] Arhitect, el este într-adevăr: un arhitect vizionar, un arhitect al fantasticului [. . .] credincios „exemplului extraordinar de libertate interioară" pe care-l reprezintă Brâncuși . . . ».

BARCELONA

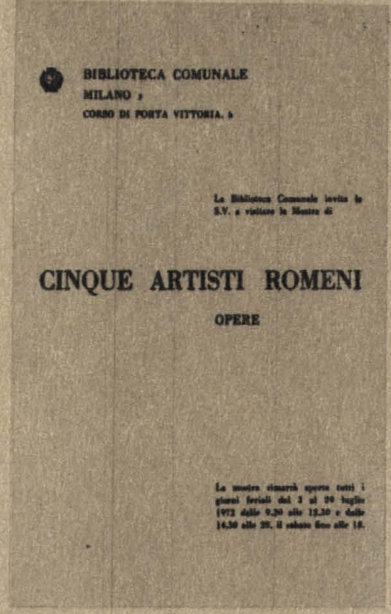
La Barcelona a avut loc, între 23 mai și 15 iulie, a XI-a ediție a tradiționalului concurs *Premi Internacional de*

Dibuix Joan Miró (Premiul internațional de desen Joan Miró), manifestare inițiată în 1962 de asociația *Arte de azi*. În expoziție, găzduită în sălile *Colegiului arhitecților din Catalonia și Baleare* din Barcelona, au figurat 435 artiști din 36 de țări. Arta românească a fost reprezentată prin lucrări de Ion Bitzan, Adina Caloenescu, Dan Erceanu, Victor Feodorov, George Filipescu, Vanda Mihuleac, Theodora Moisescu Stendl (*hors concours*, ca deținătoare a *Premiului* ediției anterioare a concursului), Tiberiu Nicorescu, Decebal Nițulescu, Vasile Paulovics, Damian Petrescu, Valentin Popa, Paula Ribariu, Dietrich Sayler, Mircea Spătaru, Ion Stendl și Teodor Tufan. Juriul concursului a acordat sculptorului Mircea Spătaru *Mențiunea întîi* (în ilustrație).

CAGNES-SUR-MER

Festivalul internațional de pictură de la Cagnes-sur-Mer s-a desfășurat (în perioada 24 iunie—30 septembrie 1972), ca în fiecare an, în celebrul Castel-Muzeu — construit în secolele XIII—XVII pe malul Mediteranei între Nisa și Antibe. Organizat cu colaborarea *Serviciului de schimburi artistice* al *Ministerului Afacerilor Externe* al Franței, al *Consiliului național A.I.A.P.* și sub înaltul patronaj al Ministrului însărcinat cu afacerile culturale și al *Comisiei Naționale UNESCO*, *Festivalul* a întrunit participanți din cele cinci continente.

Țara noastră a fost reprezentată de artiștii: Mihai Bandac (două lucrări), Ioan Gânju (două lucrări), Nicolae Groza (două lucrări), Ion Mitroi (două lucrări), Andonis Papadopoulos (două lucrări). La închiderea festivalului, Bandac a fost distins cu *Premiul Național* pentru România.



MILANO

Între 3 și 29 iulie, *Biblioteca Comunală* din Milano a prezentat expoziția de grup « Cinci artiști români ». Au expus Traian Brădean, Sorin Ionescu, Rodica Marinescu, Adrian Podoleanu și Toma Roată. Expoziția a cuprins un ansamblu de lucrări de pictură în ulei, guașă, acuarelă și desene.

NAPOLI VIAREGGIO WALDBRÖL

Galeria *Asociației artiștilor napolitani* « *Vanvitelli* » a prezentat, în cursul anului, prima expoziție personală în străinătate a pictoriței Rodica Marinescu. Expoziția a fost organizată în cadrul premiului « una mostra personale », obținut anul trecut de Rodica Marinescu la concursul internațional de la Napoli. Cele 41 de picturi în guașă și ulei au fost favorabil comentate în presă (ziarul napolitan « Roma », revista « Pensiero ed arte » din Bari ș.a.).

În perioada aprilie-mai, o selecție de 30 picturi au fost expuse de asemenea la Viareggio, la galeria « *La Versilia* ».

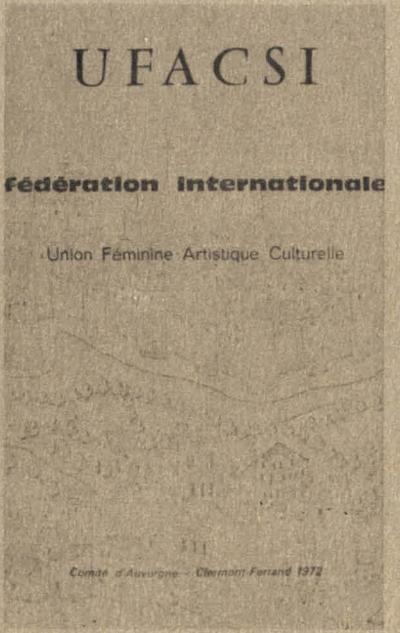
În continuare, în cursul lunii iunie, Rodica Marinescu a prezentat o expoziție personală la Waldbröl (Republica Federală a Germaniei), sub auspiciile *Cercului cultural* din localitate.

KRIENS

La galeria *Kunst Keller* din Kriens (Elveția) a fost prezentată o expoziție a artiștilor timișoreni Victor Gaga, Xenia Vreme și Leon Vreme. Au fost expuse 10 sculpturi în materiale diferite de Victor Gaga și 13 gravuri și 9 picturi ale soților Xenia și Leon Vreme.

CLERMONT-FERRAND VICHY

La a IX-a ediție a *Salonului internațional de artă contemporană* organizat de *Federația internațională* a *Uniunii artistice și culturale feminine* la centrul municipal « *Loisirs et rencontres* » din Clermont-Ferrand, între 26 mai și 17 iunie a. c., artista decoratoare Titina Comșa a fost distinsă cu *Premiul de onoare*. Titina Comșa a prezentat tapiseriile *Resemnare* și *Neprevăzutul*. *Salonul* a cuprins 167 lucrări semnate de 94 expozante din 20 de țări. Din țara noastră, catalogul mai menționează de asemenea printre expozante pe



artistele Elena Bronițki, Olga Cizek și Constanța Petrescu-Ioanid. În perioada 24 iulie — 10 august, aceeași expoziție a fost organizată la Vichy.

PERUGIA

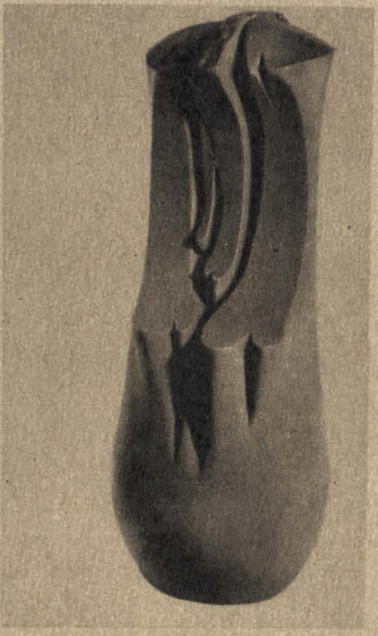
În perioada 31 iulie — 31 august a.c., a avut loc expoziția celui de-al XIV-lea *Concurs internațional de ceramică* inițiat de *Asociația turistică* « *Pro Tadino* ». Ca în fiecare an, concursul a cuprins două secțiuni distincte: secțiunea cu tema « *În lumea a treia* », *aspecte și perspective* și secțiunea *Forme noi pentru mobilier*. La secțiunea *Forme noi pentru mobilier* arta românească a fost reprezentată de Costel Badea (patru lucrări), Victor Cristea (o lucrare), Dumitru Rădulescu (o lucrare) și Cecilia Storck Botez (o lucrare).

LONDRA

Cu prilejul adunării generale a *Academiei internaționale de ceramică*, desfășurată în acest an la Londra (8 — 11 iunie), a fost organizată *Expoziția internațională de ceramică*

V&A

1972. În cadrul acestei expoziții, deschisă la *Victoria and Albert Museum* din Londra, care a cuprins 427 de piese a 295 ceramiști din 39 țări, juriul *Academiei internaționale de ceramică* (cu sediul la Geneva) a acordat 19 diplome artiștilor care au prezentat inovații capabile să stimuleze meșteșugul ceramicii.
Din țara noastră a primit diploma, pentru lucrarea *Orga apelor*, ceramistul D. Rădulescu, care a fost totodată cooptat membru al *Academiei internaționale de ceramică*.



LINKÖPING

La invitația pictorului Gunar Jansen, președinte al *Asociației Prietenii Artelor* din provincia Ostergötland (Suedia), *Galeria Stenhusgården* a găzduit în cursul lunii mai o expoziție de grup, organizată de *U. A. P.* Au fost expuse opt tapiserii de Lucrezia Pacea, 28 lucrări de grafică de Mariana Petrașcu, 28 lucrări de pictură pe lemn de Victoria Nolla Săvulescu și 12 lucrări de ceramică de George Tiutin — un ansamblu de « artă plastică și decorativă de înaltă calitate estetică precum și de o strălucitoare tehnică », după cum afirmă Torsten Hansson în ziarul « Östgöta Correspondenton ».

VALLAURIS

Sub auspiciile municipalității locale s-a desfășurat vara aceasta la Vallauris a treia ediție a *Bienalei internaționale de ceramică*. Pablo Picasso a acceptat să fie președinte de onoare al juriului. În urma selecției, ceramica românească a fost reprezentată la această manifestare internațională prin lucrări de Costel Badea, Dragoș Gănescu, Patriciu Mateescu și Dumitru Rădulescu. Costel Badea și Patriciu Mateescu au fost distinși de juriu cu *diplome de onoare*. Expoziția a fost deschisă între 20 iulie și 30 septembrie.

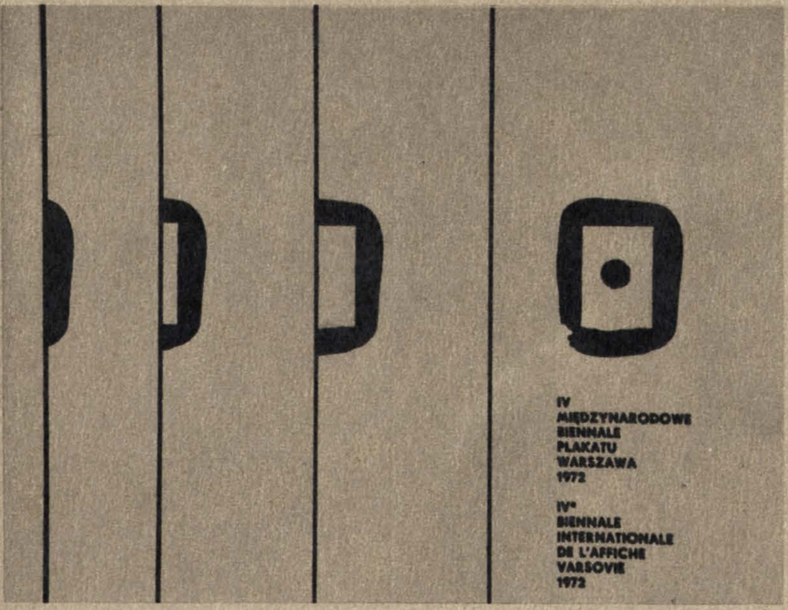
BRUXELLES

Recent, *Muzeul regal de artă și istorie* din Bruxelles a achiziționat pentru colecția sa lucrarea *Interjecție* de Patriciu Mateescu. Lucrarea, realizată în biscuit de porțelan, a figurat în expoziția personală a artistului de la *Galeria Regard 17* din Bruxelles.

VARȘOVIA

La saloanele *Zacheta* s-a deschis în luna iunie a patra ediție a tradiționalei *Bienale internaționale a afișului de la Varșovia (B. I. A. V.)*, organizată sub auspiciile *Ministerului culturii și artelor frumoase* și ale *Consiliului suprem al Asociației artiștilor plastici* din Polonia. Cuprinzînd trei sectoare (afiș social, cultural și publicitar), expoziția și-a propus drept obiectiv trecerea în revistă și confruntarea celor mai bune realizări din aceste domenii ale graficii aplicate, pentru a se aprofunda cunoașterea formelor și posibilităților de expresie ale afișului contemporan.
Afișul românesc a fost reprezentat, în toate cele trei sectoare ale expoziției, prin lucrări semnate de Lucreția Feodorov, Victor Feodorov, Mihai Grosu, Dan Alexandru Ionescu, Vasile Olac, Radu Șteflea și Napoleon Zamfir.

În cadrul schimburilor culturale dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, *Casa Artiștilor Plastici* din Varșovia a prezentat, în



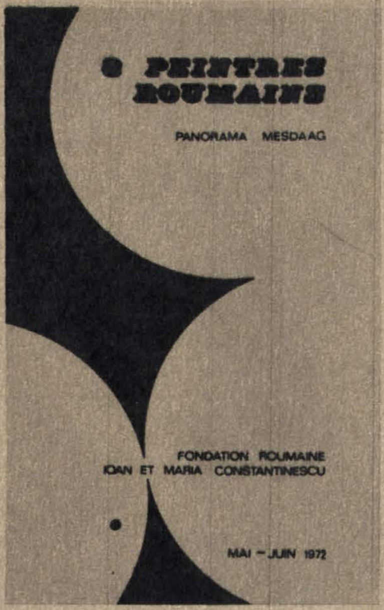
cursul lunii august, expoziția « *12 pictori români* ». Au fost expuse 56 lucrări de pictură ale artiștilor Ilie Boca, Pavel Codiță, Ileana Cojan, Ion Gheorghiu, Carolina Iacob, Mihai Macri, Sanda Popescu Șărămăt (în ilustrație), Ervant Nicogosian (în ilustrație), Grigore Spirescu, Grigore Vasile, Simona Vasiliu Chintilă și Viorica Velescu Ilie.

HAGA

Sub auspiciile *Fundației Române « Ioan și Maria Constantinescu »* din Haga, *Uniunea Artiștilor Plastici* din țara noastră a organizat în cursul lunii mai două expoziții în capitala Olandei, deschise la *Panorama Mesdaag și la Pulchri Studio*.

La *Panorama Mesdaag* a fost astfel găzduită o expoziție de pictură cuprinzînd 39 tablouri semnate de Ion Bănulescu, Ilie Boca, Dimitrie Gavrilean, Ioan Gânju, Octav Grigorescu, Carolina Iacob, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Florin Niculiu.

La *Pulchri Studio* a fost deschisă o expoziție de sculptură și artă decorativă. Expoziția a cuprins 16 sculpturi de George Apostu, Nicolae Roșu și Horia Flămându, 19 tapiserii realizate de Ileana Balotă, Florin Ciubotaru, Șerban Gabrea, Ana Lupaș, Mimi Podeanu, Theodora Moisescu Stendl și Ion Stendl și 9 lucrări de ceramică semnate de Costel Badea și Patriciu Mateescu.



CADRAN

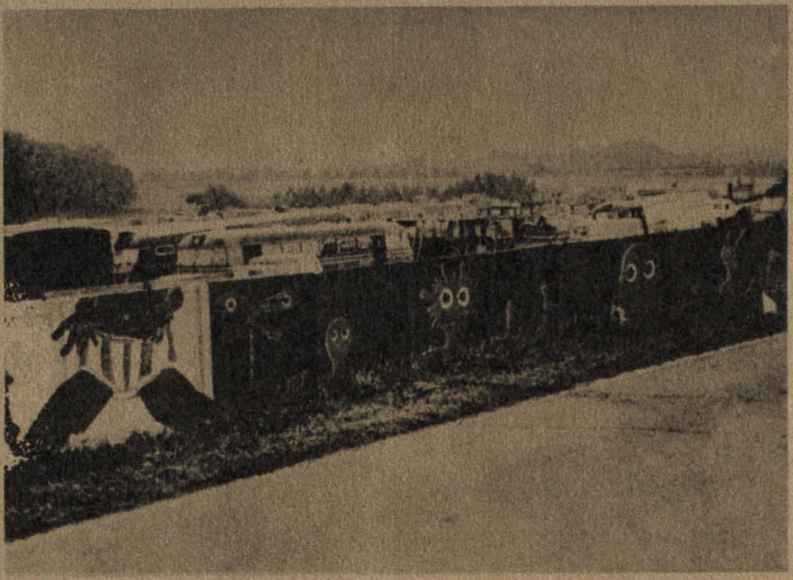
ARTĂ ȘI PUBLIC

Un număr recent al revistei « *Chroniques de l'art vivant* » este consacrat vieții artistice (îndeosebi artelor plastice, dar și muzicii, teatrului) din orașele de provincie ale Franței. Mobilul anchetei a fost identificarea vieții artistice a provinciei la nivelul grupurilor non-instituționale care funcționează în afara muzeelor, a caselor culturii, a circuitelor delimitate ale artei, reflectînd mișcarea de descentralizare a artei în Franța, a cărei capitală manifestă, după autorul editorialului, o anumită oboseală, apatie, indiferență.

Concluziile acestei anchete constată, în ciuda unei înviorări a vieții artistice provinciale, o serie de fenomene contradictorii în raport cu această tendință: un « vid » artistic în jurul Parisului, creat de acesta pe o rază de 200 km ; un tonus inegal repartizat — atît din punct de vedere cantitativ (din cele 30 de grupuri care au reținut atenția revistei, 25 sînt situate în sudul Loirei, dintre care 10 sînt pe o fîșie de 100 km de-a lungul Mediteranei), cît și calitativ (sudul îndrăzneț și adus « la zi », nordul, vestul, estul mai tradiționaliste și cu o mai restrînsă circulație a exploziilor locale). Rezultatele anchetei au pus în evidență de asemenea dificultățile obiective de a constitui grupuri în provincie — de unde instabilitatea acestora — prejudecățile publicului, lipsa sprijinului organismelor provinciale, o presă și un circuit al galeriilor *închise*, un învățămînt local de artă paseist, o activitate a muzeelor ce nu încurajează contemporaneitatea în artă — atunci cînd ea nu este deja lansată. Se constată o mare diversitate a tendințelor, eclectismul fiind de altfel deliberat ca expresie a libertății acestor grupuri ; puține dintre ele au renunțat la lucrarea de artă individuală, ținînd la manifestarea particularităților subiective. Eclectismul se manifestă de asemenea în componența grupurilor — în care adesea intră, pe lîngă artiști plastici, și practicanți ai altor arte : poezie, muzică. O urmare a acestui fapt, ca și a aceluia că galeria nu mai este un spațiu satisfăcător, manifestările grupurilor întrunesc multe din trăsăturile specifice artei spectacolului. Prezența problematicii politice se face simțită.

Înviorarea vieții artelor plastice în provincia franceză se situează în sud după 1955. Nisa manifestă o vitalitate crescîndă (prezența « Noilor Realiști » la Nisa trebuie semnalată), vitalitate ce reușește treptat să se impună și să iradieze. Nucleele artistice provinciale se înmulțesc după 1966 (Limoges, Grenoble, Perpignan etc.), iar după 1971 încep să capete o « conștiință de sine ». Constituirea grupurilor are drept obiectiv dezvoltarea vieții artistice provinciale, creșterea autonomiei sale față de capitală, formarea unui public *activ*, în ultimă instanță el însuși creator, și a unor noi circuite de difuzare a artei. Preocupările privind problemele de *difuzare* a artei predomină asupra celor de *producere* care se limitează, în cadrul grupurilor anchetate, la individ, fără a intra în programul de cercetare colectiv. Obiectivul general al grupurilor este crearea unei stări non-instituționale, dar structurate în același timp, care să asigure acțiunea dar și înrădăcinarea ei, eliberarea de orice tutelă.

Articolului ce sintetizează rezultatele anchetei i se asociază în revistă o serie de documente (texte și fotografii) asupra activităților grupurilor în provincia franceză (Bordeaux, Saint-Étienne, Toulouse, Toulon, Tours, Lille, Perpignan, Caret, Grenoble) și o cronologie a acestor grupuri. ■



ORAȘUL

Plasticienii danezi acordă o mare importanță vieții « nu în fața, nici pentru, ci *în* artă ». Fațadele pe care le-au realizat (uneori chiar în localitățile rurale) Asger Jorn, Pedersen, Karel Appel, Alechinsky, Herup sînt o concretizare a acestei idei. Sculptorul Robert Jacobsen a refuzat să i se dedice un muzeu. « Puneți-mi operele în stradă » a cerut el. Simptomatic pentru mutațiile relației artist-public este și comentariul său, atunci cînd un vecin fermier i-a oferit o vacă pentru o sculptură : « Dacă ar fi avut o sută, ar fi fost un afront, dar n-are decît zece, e o mare onoare ». ■

O interesantă expoziție a avut loc în 1969 la Willanow (Polonia) la sediul muzeului afișului. Expoziția era dedicată universului de semne în cultura vizuală contemporană ; « scenariul » ei grupa, pe secțiuni, « semne ale naturii, simboluri ale orașelor și amintiri istorice, semne ale culturii de masă și alegorii, simboluri în științele exacte și semne cabalistice, semne ale comportamentului, semnale de trafic rutier și simboluri erotice, convenții ale picturii spațiale și ale tipurilor de scris, distincții, medalii, sceptre, semne ale timpului care trece ». Un citat din Charles Morris constituia « introducerea » în expoziție : « Observarea naturii semnelor ne dă cheia care ne permite să înțelegem toate problemele vieții individuale și colective a omului ». ■

După Olimpiada de la Roma « rămîne » palatul sporturilor construit de Nervi, după cea de la Tokyo, construcțiile lui Kenzo Tange. La Tokyo s-a produs prima tentativă de « total design », un sistem de semne grafice care să suplinească absența unei limbi universale, coordonat de Katsumi Masaru care a realizat apoi și codul grafic la Expo '70 de la Osaka (e bine să reamintim cîteva « teme » ale ei : spre o mai mare bucurie a vieții ; spre o mai bună aranjare, prin tehnologie, a ambianței noastre vitale ; spre o mai bună înțelegere între noi toți) și la jocurile olimpice de iarnă de la Sapporo 1972. În Mexic, pe lîngă arhitectura lui Felix Candella, s-a impus programul grafic total realizat de americanul Wyman și englezul Murdoch. La München, stadioanele noi sînt construite de atelierul Behnisch și acoperite continuu de Frei Otto. Sistemul grafic este studiat de patru designeri conduși de Otl Aicher, de la Hochschule für Gestaltung, Ulm. Intervenția lor se face simțită și în aspectul peisajului, al vehiculelor, al ziarelor; este o grafică neșocantă, « subtilă și precisă », culorile utilizate fiind albastru, verde, alb, argintiu. ■

În 1953, Giles Ivain publică un *Formular pentru o urbanistică nouă*, în care ia atitudine împotriva orașului mecanic și abstract și împotriva comportamentelor banale și repetitive pe care le dictează acest oraș ; propune conceptul de *derivă continuă*, pe care teoreticienii *noului nomadism*, adepți ai complexului arhitectonic gol, experimental, modificabil, îl adoptă. În 1956, pictorii Asger Jorn și Giuseppe Pirot-Galizio fondează *Mișcarea internațională pentru un Bauhaus Imaginist*, iar în 1958 ia naștere *Internaționala situaționistă*, cu revista ei.
Polemizînd cu specializarea îngustă, cu funcționalismul formalist, *urbanistica unitară* propusă de membrii Internaționalei situaționiste este « o critică a urbanismului ajuns la tehnicism contemplativ și apologetic, lipsit de o viziune globală asupra existenței ». « Urbanistica unitară nu e o reacție împotriva funcționalismului, ci depășirea lui : e vorba de a ajunge dincolo de utilitarul imediat, la o ambianță funcțional-pasionantă » scrie olandezul Constant. « Arhitectul nu va mai fi constructor de forme singulare, ci constructor de ambianțe. Ceea ce face arhitectura de astăzi așa de plictisitoare este preocuparea ei în primul rînd formală. Problema arhitecturii nu mai este opoziția funcție-expresie ; acest lucru e depășit. Utilizînd formele existente, sau creînd forme noi, preocuparea principală a arhitectului trebuie să devină efectul pe care întregul îl va avea asupra comportamentului și asupra existenței locuitorilor» (*Internationale Situationniste* nr. 3). « Prima noastră sarcină este să permitem oamenilor să nu se mai identifice cu ambianța și cu acest model » (mega-casa ce generează izolarea suburbană, banalizarea, apatia, absența vieții sociale). « Omenirea va fi încă multă vreme obligată să accepte *perioada reificată a orașului* (s.n.). Dar atitudinea cu care aceasta va fi acceptată poate fi schimbată imediat ». (*Internationale Situationniste* nr. 6). ■

« Rațiunile care fac să nu fie iubită arhitectura modernă sînt aceleași ce ridică o categorie largă de public împotriva artei abstracte. . . Există în artă un conservatism dezinteresat, dușman al oricărei avangarde și care e convins că nu se poate face mai bine decît au făcut geniile Greciei antice sau, la rigoare, ale secolului lui Ludovic al XIV-lea » — scrie Michel Ragon în *Cartea arhitecturii moderne* (1958). Criticul de arhitectură (profesiune nouă) al revistelor *Cimaise*, *Arts*, *l'Express*, își manifestă, mai ales după 1963, anul best-seller-ului său *Unde vom trăi mîine?* opțiunea pentru arhitectura prospectivă, împotriva arhitecturii retrospective. În mai 1965, Michel Ragon devine președintele fondator al G. I. A. P.-ului (Grup internațional de arhitectură prospectivă), ceilalți fondatori fiind Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, George Patrix, Ionel Schein, Nicolas Schöffer. Scopul grupului este de « a uni pe toți acei tehnicieni, artiști, sociologi, diverși specialiști care caută soluții urbanistice și arhitecturale noi » și de a stabili « legături între cercurile din toate țările, chiar dacă uneori tezele lor sînt opuse. Deci pentru moment, G. I. A. P.-ul nu are altă doctrină decît prospectiva arhitecturală ». Alți aderenți la grup sînt arhitecții și urbaniștii Biro și Ferrier, Utudjian, Pascal, Haussermann, inginerii Le Ricolais, Makowski, coloristul Robert Risler, artiștii Szekely, Guitet, fotograful L. Hervé, sociologul J. Fourastié, scenograful J. Polieri, criticii Parinaud, Restany. Expoziții de prospectivă arhitecturală, conferințe, dezbateri (1967, 1968 la Paris și Bruxelles despre : urbanismul evolutiv, arhitectura mobilă, urbanismul și cibernetica, arhitectura-sculptură, culoarea în urbanism, urbanismul subteran, structurile spațiale, psihosociologia urbană, fenomenologia situației urbane), colocvii internaționale (ca cel din martie 1969, la Bruxelles, cu tema « Plastică și arhitectură ») se numără printre acțiunile G. I. A. P.-ului, care întreține contacte și cu alte grupuri de arhitectură prospectivă, ca *Arhigram* (Londra), *Metabolism* (Tokyo). ■

Ridicarea universității din Caracas (Venezuela) a fost o încercare de « sinteză a artelor ». Cooperarea artiștilor la construcția proiectată de arhitectul Carlos Raoul Villanueva — construcție pavilionară, începută încă în 1943, pe 180 ha — s-a produs de la început, urmărindu-se ca artele plastice (lucrări de Arp, Calder, Leger) să susțină structura formală. ■

Din 1890, căile ferate franceze se adresează periodic artiștilor celebri pentru a le comanda afișe care să recomande zonele turistice ale țării. În 1969, anul în care Dali a realizat o serie de afișe « toile de maître », bufetul gării Lyon din Paris a devenit

un veritabil muzeu, conținînd, pe lîngă afișele amintite, încă 30, dintre 1896—1963 (semnate de Cheret, Capiello, Cassandre, Marquet, Dufy, Utrillo, Buffet, Savignac etc.). În afară de gări, agenții turistice, dar și universități, școli, afișele își găsesc locul în trenuri, uneori trenuri-expoziție. ■

Incinta șantierului — nou domeniu al designului : palisadele care înconjoară șantierele de construcție sînt suporturi potrivite, chiar dacă efemere, pentru comunicarea vizuală. Eliminînd alăturările întîmplătoare, se asigură o ambianță totală, șantierul capătă demnitatea unui element al cadrului urban. Jerry Berman, afișist, conducător al unei agenții publicitare, a conceput palisada șantierului unui zgîrie-nori din San Francisco : incinta măsoară 214 m și va fi menținută 2 ani. S-a avut în vedere calitatea picturii și a textului, « rezonanța » culorii, aspectul nocturn ; s-au prevăzut și orificii de observație pentru curioși. ■

În 1969, panourile ce alcătuiau incinta șantierului pentru Denver Art Museum (muzeu construit de arhitecții Jim Sudler și Joal Gronenwelt), au fost decorate de elevii de la Denver Art School. ■

Jean Michel Sanejouand este *organizator de spațiu*. Această nouă meserie înseamnează, pentru el, o activitate de sinteză, ce include sculptură, asamblaj, arhitectură, sociologie, geologie, topografie. Pornind de la insuficiențele arhitecturii moderne, *psihourbanismul* (termenul aparține lui Pierre Restany) promovat de Sanejouand face apel la criteriile sensibilității mijlocii, ale « sensibilității de toate zilele ». Considerînd spațiul în accepția cea mai fizică, ocupația lui este nu « artă de vîndut, ci artă de trăit » ce instaurează un raport nou cu participantul. Sanejouand se numește *recuperator de spațiu* : pornind de la realitatea « plictiselii arhitecturii » el e de părere că, fie și cu un buget redus, e întotdeauna posibilă transformarea unui spațiu dat într-un « loc interesant ». ■

În Arizona, Paolo Soleri construieşte, împreună cu studenţii lui, *Arcosanti*. Fundaţia iniţiată de el, Cosanti (în terminologia lui specifică, cuvînt format din cosa + ante, deci lucru înainte) construieşte după principiile numite de Soleri *Arcologia* (de la arhitectură + ecologie) bazate pe micro-colective, urmărind *miniaturizarea, complexitatea, durata*, crearea unui organism viu şi compact, « oraşul-creier ». Soleri studiază şi proiectele unei structuri urbane continui, la dimensiunile unui continent, *Arcontinum*. ■

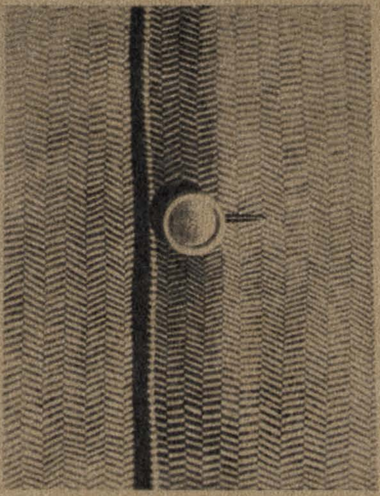
MUZEE

Presa anunţă că cea mai mare parte a comorilor de artă adăpostite în *Muzeul Prado* sînt grav avariate ; opere ca « Împuşcarea răsculaţilor în noaptea de 3 mai 1808 » de Goya, sau « Învierea » de El Greco vor fi definitiv pierdute dacă nu se vor lua măsuri grabnice. Se pare că principalii responsabili ar fi poluarea atmosferei şi variaţiile mari de temperatură înregistrate în fiecare an la Madrid.
Specialiştii preconizează instalarea unor dispozitive speciale de purificare a aerului, controlul temperaturii cît şi modernizarea muzeului care, de la construirea lui, în 1820, a rămas acelaşi. ■

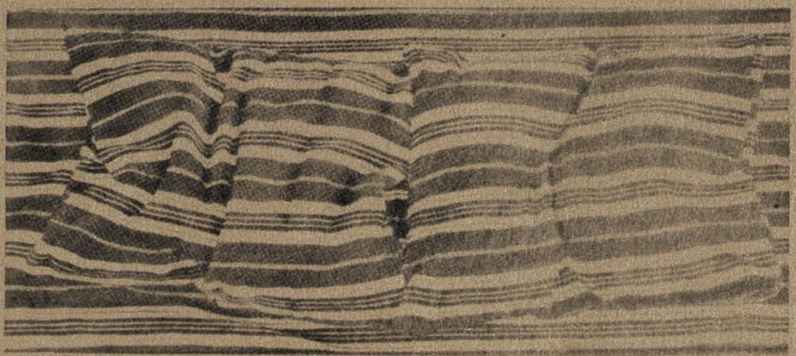
De cîtăva vreme, ziarele şi revistele americane se pasionează în jurul unei polemici care se pare că merită într-adevăr interesul care i se acordă, deoarece priveşte, în bună măsură, soarta unor colecţii de artă din marile muzee americane. Unul dintre cei mai fervenţi acuzatori ai prezentei stări de fapte este criticul de artă al cotidianului « New York Times », John Canaday, provocator al unui puternic protest împotriva tendinţei din ce în ce mai accentuate a marilor muzee de a-şi vinde operele de artă aflate în patrimoniul lor. Canaday anunţă că Metropolitan Museum of New York City se pregăteşte să înstrăineze două picturi de Manet, un Cezanne, un Gauguin şi un Picasso.
Situaţia devine cu atît mai îngrijorătoare cu cît în timpul ultimilor 20 de ani acelaşi muzeu s-a mai debarasat de circa 15 000 de opere de artă !
Numai în cursul anului 1956, prin intermediul a 10 licitaţii publice, au fost dispersate 2313 obiecte şi 442 de picturi, iar între anii 1958 şi 1962 s-au vîndut 9500 obiecte egiptene.
În cadrul aceleiaşi acţiuni de « debarasare » un alt muzeu mare new-yorkez, « Museum of Modern Art », a vîndut de curînd tablouri extrem de preţioase de De Chirico, Cezanne, Degas, Renoir, Gauguin şi Odilon Redon.
Se pare totuşi, însă, că toate aceste vînzări nu vor putea depăşi recordul stabilit în urmă cu cîţiva ani de celebrul muzeu Guggenheim prin vînzarea a 97 de opere de Kandinski !
Direcţiunile acestor muzee declară că respectivele tranzacţii ar avea ca scop ameliorarea colecţiilor, prin crearea de fonduri suplimentare pentru alte achiziţii, motiv care, judecînd după reacţii, nu mulţumeşte presa şi opinia publică americană. Intrigată, de altfel, de aceste hotărîri, fiica colecţionarului american Sam Lewisohn, donatorul uneia din cele mai valoroase colecţii de pictură impresionistă şi postimpresionistă (din care donaţie face parte şi tabloul lui Gauguin ce urmează a fi înstrăinat), declara : « Eventualii donatori vor trebui să reflecteze mai bine, de acum înainte, cînd vor voi să doneze la Metropolitan Museum ». ■

EXPOZIŢII

« Noul val » realist manifestat iniţial în America ultimilor cîţiva ani cuprinde Europa occidentală. O serie de manifestări pot fi citate : secţia « Hyperrealism » a ultimei Bienale a tineretului de la Paris, retrospectiva grupului « Zebra » la Neue Galerie din Aachen, ciclul de conferinţe pe tema *Realism şi realitate* la Kunstmu-



seum din Basel, apariţia volumului « Realismul radical » de Udo Kultermann, organizarea expoziţiei « Realism relativist » la Stedelijk van Abbemuseum din Eindhoven. Această din urmă expoziţie, prima prezentare de ansamblu într-un muzeu european a unui număr de 15 pictori realişti americani şi europeni, a fost organizată de Jan Leering, directorul muzeului. Prezentată în Olanda şi reluată la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles, ea a inclus următorii artişti : belgianul Wittevrongel, olandezii Har Sanders, Jan Beutener, Dan van Golden, englezul John Salt, americanii John Kacere, Stephen Posen, Irène Siegel şi Richard Joseph, elveţianul Alfred Holkunst, germanii Wolfgang Gäfgen şi Jorge Stever, chilianul Claudio Bravo, australianul William Delafield Cook şi italianul Domenico Gnoli, considerat precursorul grupului. Termenul utilizat de Leering ca titlu al expoziţiei « Realism relativist » unifică aspectele specifice ale noii picturi realiste, al cărei spirit comun ar fi, după Leering, relativizarea realităţii în sensul că lucrurile ar accede la nivelul realităţii numai prin mediaţia conştiinţei artistului ; produsele artei realismului, în această accepţie, diferite de cele ale realismului tradiţional, au afinităţi cu aşa-numitele « process art » şi « concept art ». Pe plan formal, lucrările artiştilor din expoziţia « Realism relativist » prezintă trăsături comune : izolarea şi mărirea detaliilor reprezentate fidel, dar în afara oricărui context (aportul fotografiei trebuie subliniat în acest sens), o tratare « pasionat-rece » a lucrărilor, o mare minuţiozitate, selecţionarea în imagine — pentru a se sublinia *relativitatea* realităţii — a obiectelor insignifiante sau neglijabile. (În ilustraţie — lucrări de Domenico Gnoli, Har Sanders.) ■

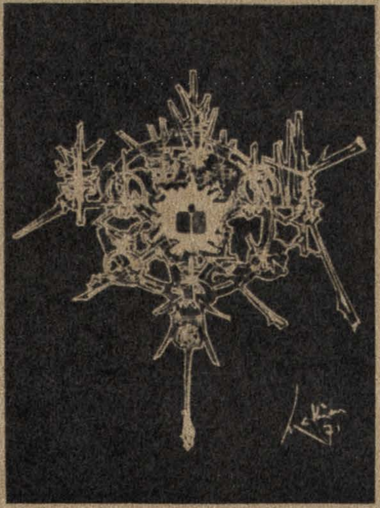


Philadelphia Museum of Art a prezentat recent o expoziţie care şi-a propus drept scop să oglindească istoria dezvoltării serigrafiei. Expoziţia a cuprins aproximativ 250 lucrări individuale.
Cele două probleme urmărite în legătură cu tema propusă au fost cea a istoriei serigrafiei înainte de « poziţia publică » pe care o capătă în jurul anilor '60 şi cea a explicării creşterii producţiei serigrafice, adoptarea ei de către artişti importanţi, începînd de la această dată. În textul care a însoţit expoziţia, Richard S. Field consideră că răspîndirea tehnicii se datorează legăturii acesteia cu comerţul, adoptarea ei extensivă semnalînd convergenţa unor atitudini şi a unor convenţii formale provenind din zone diferite cum sînt cea a producţiei obiectelor utile şi cea a artei. Expoziţia nu a insistat asupra aplicaţiilor comerciale ale serigrafiei, dar a cuprins exemple reprezentative din 1920 pînă în prezent. Premisele istorice ale expoziţiei justifică afirmaţia după care tehnica serigrafiei nu a fost importată din orient, ci a constituit rezultatul unei dezvoltări independente în occidentul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea. ■

New York Cultural Center a prezentat cea mai mare şi cuprinzătoare, pînă la această dată, expoziţie consacrată în S.U.A. artistului Giorgio de Chirico. Ultima retrospectivă a lui de Chirico din S.U.A. a fost organizată în 1941 de James Thrall Soby la Muzeul de artă modernă şi a inclus numai lucrări din perioada 1910—1919. Actuala retrospectivă — a doua după cea din 1941 — a cuprins 150 picturi, desene, gravuri selecţionate

dintr-o perioadă de 60 de ani de activitate creatoare a artistului — care are vîrsta de 83 de ani. Toate temele explorate de artist între 1911—1971 au fost reprezentate în expoziţia organizată de Donald Karshan. Dintre gravuri, litografia intitulată « Melancolie » a fost executată de artist special pentru expoziţie. De Chirico a redactat comentariile lucrărilor reproduse în catalogul publicat de *New York Cultural Center*. ■

O expoziţie de recente guaşe şi desene în peniţă datorate lui Georges Mathieu, spectacular reprezentant al mişcării « action painting » din Franţa anilor 1950, a avut loc la galeria *Gimpel Fils* din Londra în mai-iunie a.c. ■



La Marsilia, *Muzeul Cantini* a prezentat în primăvara acestui an o interesantă expoziţie « *Arts et cultes du crâne* » (Artele şi cultele craniului), cuprinzînd piese datînd din epoca preistorică şi pînă în zilele noastre. Profesorul Henri Gastand a conferit autoritate manifestării. Obiectele expuse, ce au fost împrumutate din numeroase muzee şi colecţii particulare, au provenit din zone arheologice învecinate. ■

SIMEZE

TREI PICTORI DIN FAMILIA IOANID

BUCUREȘTI, SALA KALINDERU
iunie-iulie 1972

Cu un profil deosebit, dat de caracterul său istorico-artistic și documentar, expoziția consacrată pictorilor Gheorghe Ioanid, Pan Ioanid și Ionel Ioanid a avut totodată meritul de a atrage atenția asupra unui capitol al istoriei picturii românești din

primele decade ale secolului nostru. Reprezentativă pentru activitatea celor trei pictori, selecția lucrărilor expuse a izbutit să sugereze universul lor artistic și să le evoce personalitatea. Valoarea documentară a acestei expoziții foarte atent alcătuite a fost întregită de catalogul ce conține un succint studiu al profesorului Raoul Șorban asupra operei celor trei pictori și, de asemenea, asupra începuturilor învățămîntului artistic din România (în ilustrație: IONEL IOANID, *Sculptorița Constanța Ioanid*, ulei). **M. T.**

ARTA ȘI CULTURA BERLINEZĂ ÎN SECOLELE XVIII–XIX

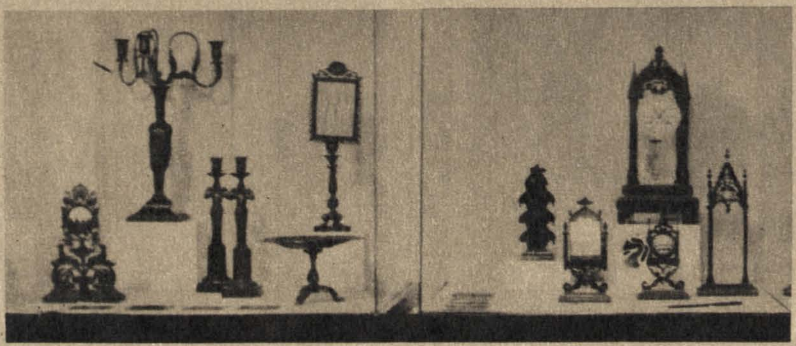
BUCUREȘTI, MUZEUL SATULUI
iulie 1972

Organizată în cadrul acordului cultural dintre țara noastră și R.D.G.,

de către *Muzeul de artă decorativă Köpenick* din Berlin și *Muzeul de artă populară al R.S.R.* din București, expoziția prezentată în pavilioanele *Muzeului Satului* a prilejuit o incursiune în biografia vieții artistice berlineze a secolelor XVIII–XIX, numeroasele obiecte — sticlă, argint aurit, faianță, porțelan, fier forjat și turnat — ilustrînd momente de înflorire a artelor decorative și aplicate slujite de forța creatoare a unor meșteri renumiți. Impunînd desfășurării genurilor principiul cronologic, începutul expunerii a fost marcat de prezența sticlei rubinii a lui Johann Kunkel, Martin Winter, Gottfried Spiller și a sticlei incolore de Zechlin. În continuare, vasele de faianță din atelierul lui Funcke afirmau componenta baroc-europeană a faianței berlineze, cu acea evidentă amprentă națională. Cîteva piese de proporții remarcabile ale faimosului « bufet de argint » reprezentau unitatea dintre arhitectură, sculptură și arta decorativă demonstrată de Andreas Schlutter în ansamblul decorativ al Palatului din Berlin al lui Friedrich al III-lea, în special în sala cavalerilor. Unicatele de porțelan prezente în expunere într-o mare varietate ilustrau concepția artistică a unor meșteri ca Friedrich Elias Meyer, Karl Wilhelm Böhme, Johann Balthazar Borrmann, Jacob Christian Klippel, din sec. XVIII, iar lucrările din fier forjat și turnat demonstrau înflorirea acestor genuri, îndeosebi prin activitatea lui Schinkel, în secolul al XIX-lea. Datorită faptului că tehnica turnării fierului permitea reproducerea pînă și a celor mai mici detalii ornamentale, fără să necesite finisări speciale, s-au putut executa obiecte de artă de mare finețe, pînă chiar și bijuterii.

O suită de gravuri originale completa expunerea cu menirea de a sugera, într-o manieră atractivă și concludentă, încadrarea în timp și spațiu a exponatelor, relevînd o veridică și complexă imagine a Berlinului secolelor XVIII și XIX.

HEDVIG FORMAGIU

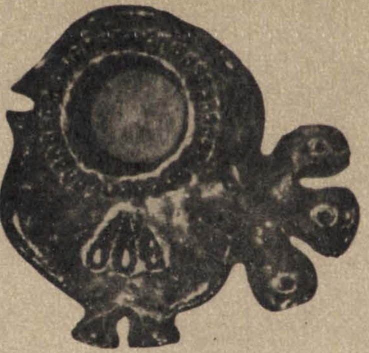


EXPOZIȚIA CENACLULUI U.A.P. — BUZĂU

Sala Moldavia, Buzău. Luna culturii « Hronic buzoian '72 ». Aprilie-mai. Lucrări de pictură și sculptură. Au expus: Gheorghe Ciobanu, Gheorghe Coman, Nicolae Ionescu, Florin Menzopol, Emil Pricopescu, Ion Rusu, Gheorghe Staicu-Colonești, Gheorghe Stoica.

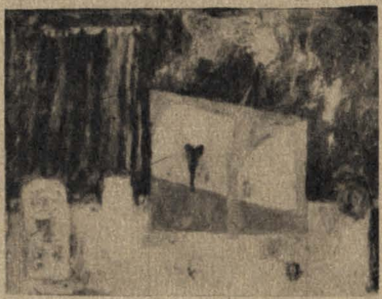
XENIA ERACLIDE-VREME

Galeriile de artă, Timișoara. Mai-iunie. A cincea expoziție personală. Gravură în acvaforte.



ELENA IULIA DINESCU

Galeriile de artă, Timișoara. Mai-iunie. A doua expoziție personală. Tapiserie și ceramică.



EXPOZIȚIA « OMAGIU LUI OCTAV BĂNCILĂ »

Sala Victoria, Iași. Mai. Au expus: Costache Agafiței, Gabriela Agafiței și Miron Agafiței — pictură.

EFTIMIE MODÂLCĂ

Galeriile de artă, Deva. Iunie-iulie. A doua expoziție personală. Grafică în diferite tehnici.

MIRCEA IONESCU

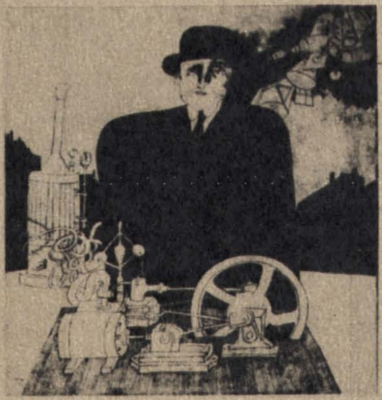
Orizont. Mai. A doua expoziție personală. Pictură în ulei și în tempera.

SIMION LUCACIU

Galeriile de artă, Timișoara. A cincea expoziție personală. Pictură.

SALONUL DE GRAFICĂ ŞI ARTĂ DECORATIVĂ

Casa Artelor, Sibiu. Mai-iunie. Au expus 28 artişti — 77 lucrări de grafică şi artă decorativă.



PICTURĂ ŞI GRAFICĂ

Casa Artelor, Sibiu. Iunie. Carmen Cristian — pictură; Florian Alexandru Milan — linogravură; Gusztáv Cseh — desene în peniţă.

EXPOZIŢIE COLECTIVĂ — PIATRA NEAMŢ

Sala de festivităţi a fabricii « 8 Martie» din Piatra Neamţ. Iunie. 15 artişti; 46 lucrări de pictură, grafică şi sculptură.

MIHAI MĂDESCU

Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. Mai. A treia expoziţie personală. Scenografie.

IULIA HĂLĂUCESCU

Muzeul « Calistrat Hogaş » din Piatra Neamţ. Mai. A 20-a expoziţie personală. Pictură în acuarelă.

MADELEINE BRAUN

Galatea. Iunie. Prima expoziţie personală. Panouri decorative, draperii, imprimeu artistic manual.

IULIA HĂLĂUCESCU

Sala de expoziţii din Tîrgovişte. Iunie-iulie. A 21-a expoziţie personală. Pictură în acuarelă.

EMILIA APOSTOLESCU

Sala Arta, Braşov. Iunie. A zecea expoziţie personală. Pictură, colaje, obiecte.

IOANA MUNTEANU

Simeza. Iunie. A doua expoziţie personală. Panouri decorative textile.

RODICA ROMAN

Simeza. Iunie. A doua expoziţie personală. Tapiserie.

MARCEL OLINESCU

Simeza. Iunie-iulie. A 16-a expoziţie personală. Gravură.

SOFIA UZUM

Simeza. Iunie-iulie. A cincea expoziţie personală. Desene.

LILIANA TUDORACHE

Galateea. Iunie-iulie. A doua expoziţie personală. Pictură.

GHEORGHE MOCANU

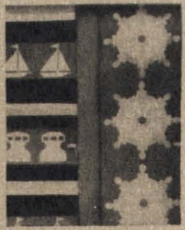
Galeriile de artă din Bacău. Iunie-iulie. Prima expoziţie personală. Pictură.

EXPOZIŢIE DE GRUP

Apollo. Iunie-iulie. Gheorghe Anghel — pictură, grafică; Toma Roată — colaje; obiecte; Nicăpetre — sculptură.

CONSTANTIN CIOSU

Galeriile de artă din Bacău. Iunie-iulie. Prima expoziţie personală. Caricatură.



EXPOZIŢIA « ARTĂ — INDUSTRIE »

Ateneul Român. Iunie. Olga Constantinescu, Geta Vişan, Elvira Preoteasa, Ileana Dăscălescu, Cela Grigoraş-Neamţu, Constanţa Niculescu-Buzău, Florin Vlanga. Imprimeu artistic manual, imprimeu industrial, panouri decorative, draperii. Expoziţia a fost organizată de M.I.U., Institutul de creaţie industrială şi estetica prducţiei, Centrala Industriei Bumbacului, I.I.S. Dacia.

RETROSPECTIVA OCTAV BĂNCILĂ

BUCUREŞTI, MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Iulie-august 1972

În cadrul manifestărilor consacrate aniversării centenarului naşterii pictorului Octav Băncilă, Muzeul de artă al R.S.R. a organizat o expoziţie de pictură cu caracter retrospectiv. Au fost expuse 87 de lucrări de pictură reprezentative pentru ansamblul activităţii artistului, îndeosebi pentru patriotismul şi pentru atitudinea sa militantă. Lucrările selecţionate aparţin patrimoniului Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, Muzeului de istorie al R.S.R., Muzeului Militar Central, muzeelor de artă din Bacău, Constanţa, Craiova, Iaşi, Ploieşti precum şi unor colecţii particulare. Catalogul expoziţiei a fost realizat de Mihai Pocloş şi Hariton Clonaru. **F. B.**

RETROSPECTIVA BOB BULGARU

PLOIEŞTI, MUZEUL DE ARTĂ

Iulie-septembrie 1972

La 65 de ani de la naşterea pictorului Bob Bulgaru, Muzeul de artă din Ploieşti a organizat o retrospectivă închinată valorificării operei artistului. Expoziţia a cuprins o selecţie de 130 lucrări — picturi în ulei, desene, schiţe etc. — alcătuind un ansamblu reprezentativ pentru evoluţia rapidă şi activitatea intensă desfăşurată în intervalul de timp scurt, de la debutul în viaţa artistică în 1934 la dureroasa dispariţie a acestui artist autodidact, răpus de leucemie în 1938, în vîrstă de 31 de ani. Lucrările expuse aparţin patrimoniilor muzeelor din Ploieşti şi Tîrgovişte, precum şi unor colecţii particulare. Catalogul a fost realizat de Maria Rădulescu şi Petru Popovici. Expoziţia este programată, în continuare, la Bucureşti, Tîrgovişte şi Iaşi. **F. B.**

EXPOZIŢII ORGANIZATE ÎN CINSTEA CONFERINŢEI NAŢIONALE A P.C.R.

BUCUREŞTI

MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R., SALA MICĂ A PALATULUI, SALA DALLES

Sub auspiciile *Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste* şi ale *Uniunii Artiştilor Plastici*, au fost prezentate în perioada iulie-august trei expoziţii de artă plastică şi decorativă cu selecţii din lucrări realizate în ultimii cinci ani, reprezentative pentru ansamblul vieţii noastre artistice, la care au participat creatori din diferite centre ale ţării, de la maeştri consacraţi la tineri absolvenţi ai institutelor noastre de artă.

La *Muzeul de artă al R.S.R.* au fost expuse 138 lucrări de pictură ale unui număr de 108 pictori şi 46 sculpturi, opera a 39 sculptori. La *Sala mică a Palatului* au fost expuse 67 gravuri şi lucrări de grafică de şevalet semnate de 55 artişti. La *Sala Dalles* au fost prezentate 25 tapiserii, 8 sculpturi în lemn şi 25 piese de ceramică decorativă şi sculpturală, ale unui număr de 38 artişti.

APOLLO

Uniunea Artiştilor Plastici a prezentat în perioada iulie-august expoziţia intitulată « Arta portretului ». Au fost expuse 43 portrete în pictură şi 9 portrete în sculptură.

CASA DE CULTURĂ « FRIEDRICH SCHILLER »

Cenaclul tineretului de pe lîngă *U.A.P.* a prezentat în perioada iulie-august o expoziţie de grup, 12 artişti, expunînd fiecare cîte două lucrări: pictură, grafică, sculptură, tapiserie şi scenografie.

IAŞI

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă şi *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Iaşi* au organizat în perioada iulie-august o expoziţie de artă plastică la sala *Victoria*. 38 artişti au expus 34 lucrări de pictură, 15 sculpturi şi 17 lucrări de grafică.

BAIA-MARE

Sub auspiciile *Comitetului Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Maramureş, Muzeului de artă* şi *Uniunii Artiştilor Plastici Filiala Baia-Mare* a fost organizată în cursul lunii iulie, în incinta *Casei de cultură a Sindicatelor* din Baia-Mare, o expoziţie de grafică militantă. Au fost expuse 39 lucrări de grafică semnate de 7 artişti.

În aceeaşi perioadă, *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Baia-Mare* a prezentat la *Galeriile de artă* din localitate o expoziţie de pictură cuprinzînd 19 lucrări ale unui număr de 14 artişti.

CLUJ

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă şi *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Cluj* au organizat în cursul lunii iulie, la *Galeriile de artă* din Cluj, o expoziţie de grafică militantă în cadrul căreia 24 artişti au prezentat 66 lucrări.

CÎMPINA

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Prahova şi *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Ploieşti* au închinat *Conferinţei Naţionale a P.C.R.* ediţia 1972 a *Salonului de artă plastică*. Expoziţia, care a cuprins 17 lucrări de pictură, sculptură şi grafică ale unui număr de 15 artişti, a fost deschisă în perioada iunie-iulie la *Casa de cultură* din Cîmpina. Aceeaşi expoziţie a fost prezentată în continuare, în cursul lunii august, la Băicoi.

BRAŞOV

Muzeul de artă din Braşov şi *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Braşov* au organizat în cursul lunii iulie o expoziţie de artă plastică, prezentată la sala *Arta*. Au fost expuse 25 lucrări de pictură şi 10 lucrări de grafică, semnate de 20 artişti.

TIMIŞOARA

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Timiş şi *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Timişoara* au organizat la *Galeriile de artă Bastion* din Timişoara o expoziţie de grafică militantă, în cursul lunii iulie. 20 artişti au expus 59 lucrări.

CONSTANŢA

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Constanţa şi *Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Constanţa* au organizat, în cursul lunii iulie, la *Galeriile de artă* din localitate, o expoziţie de artă plastică şi artă decorativă, în cadrul căreia au expus 26 artişti.

TÎRGOVIŞTE

Sub auspiciile *Comitetului Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Dîmboviţa* şi ale *Cenaclului U.A.P. Tîrgovişte* a fost deschisă în cursul lunii iulie, la sediul comitetului, o expoziţie de artă plastică. 12 artişti au expus 62 lucrări de pictură şi 9 sculpturi.

LUGOJ

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Timiş şi *Cenaclul U.A.P. Lugoj* au organizat o expoziţie de artă plastică în cursul lunii iulie. 9 artişti au expus 32 lucrări de grafică. Expoziţia a fost prezentată la Întreprinderea Textila Lugoj, Fabrica Mondial, Filatura de Mătase şi Clubul I.G.I.

TULCEA

Comitetul Judeţean pentru Cultură şi Educaţie Socialistă Tulcea, Cenaclul U.A.P. Tulcea şi *Muzeul Delta Dunării* au prezentat la *Galeriile de artă* din localitate o expoziţie de artă plastică. Cele 41 lucrări prezentate au fost executate în cea mai mare parte în cadrul *Taberei de pictură* de la Babadag din 1971.

BEIUŞ

Uniunea Artiştilor Plastici Filiala Oradea a organizat în cursul lunii iulie o expoziţie de artă plastică — cu 35 lucrări a 20 artişti — care a fost prezentată la *Căminul cultural* din Beiuş. Expoziţia a fost programată în continuare în oraşele Dr. Petru Groza, Vaşcău şi Oradea.

GHEORGHE PETRAȘCU

GHEORGHE PETRAȘCU

AUREL D. BROȘTEANU

FORMĂ SPAȚIU TIMP ÎN PICTURA LUI PETRAȘCU

« Pictura este o zidire ». Aceste puține cuvinte rezumă crezul artistic al lui Petrașcu, împărtășit unuia dintre biografii săi. Cu greu s-ar putea găsi o comparație mai fericită. Căci funcțiile de bază ale construcției picturale sînt aceleași cu ale construirii unui zid. Asemenea zidarului, pictorul dă ființă: creează o formă, îi constituie individualitatea, îi asigură durata și, tot asemenea lui, el îi dă viață: o așază în spațiu printre alte forme, în relație cu ele, în relație cu întreaga dinamică a fenomenelor ce se ciocnesc în cuprinsul lui prin desfășurare în timp.

La Petrașcu aceste funcții apar antagonice: simțim permanent tensiunea dintre năzuința de a sublinia autonomia formei, de a o degaja din conexiunea spațial-temporală, și năzuința, nu mai puțin imperioasă, de a o subordona acesteia înăuntrul unui sistem de relații. Prin legătura contrariilor, acest antagonism asigură picturii lui Petrașcu indisolubila unitate de formă și substanță care o caracterizează. Ea își află expresia în fizica formei: în acea tencuire a materiei picturale ce justifică încă o dată comparația cu meșteșugul zidarului. Cînd mai netedă, cînd mai zgrunțuroasă; cînd mai închisă în sine, cînd mai contopită cu celelalte; cînd apropiindu-se de perfecțiunea geometriei, cînd de imperfecțiunea materiei brute — forma în pictura lui Petrașcu e totdeauna expresivă, dramatică, purtînd mărturie despre antagonismul funciar care opune una alteia năzuințele formative ale artistului.

Există o tendință în critica noastră de artă de a reduce acest antagonism prin subestimarea rolului pe care îl joacă spațiul și timpul în pictura lui Petrașcu. S-a vorbit — și se vorbește — cu oarecare insistență despre o instinctivă reprimare a spațiului în folosul formei, care s-ar voi absolutizată; despre un fel de vid, am putea spune: metafizic, creat în jurul ei, ca și despre o corespunzătoare înghețare a timpului. Simptomatică, în acest sens, ar fi frecvența în opera pictorului a naturilor moarte, a colțurilor de interior și a peisajelor cu un orizont mărginit de arhitectură, ca și raritatea motivelor implicînd o mai amplă desfășurare spațială. S-a vorbit, de asemenea, despre lipsa corelativă de interes pentru forma organică, al cărei mediu firesc de împlinire îl constituie tocmai conexiunea spațiu-timp. Și se conchide că Petrașcu, exercitînd un fel de magie malefică, exorcizează viața din pînzele sale.

Rolul rîndurilor de față este de a substitui acestui punct de vedere o altă perspectivă de valorificare critică a operei petrasciene întemeiată pe recunoașterea antagonismului creator dintre funcțiile ei formative și de a permite astfel punerea într-o lumină nouă a sensurilor inerente ei, cu sublinierea îndeosebi a valorilor legate de afirmarea vieții.

Pentru ilustrarea celor de mai sus, alegem intradins un exemplu din începuturile picturii lui Petrașcu, atunci cînd vocația sa începea să se afirme cu autenticitate, și anume unul în care interesul pentru construirea formei într-un spațiu bidimensional pare să îi fi acaparat voința artistică. E vorba de tabloul *Țărăncuță* [1] din colecția Elena Dona, pictat în 1907, poate cel mai planimetric ca aspect din întreaga sa operă. Ceva din ascetismul formal propriu picturii noastre de fresce și icoane își spune aici cuvîntul. Forma, concisă, siluetată prin contrast de tonuri pe ecranul luminos al fondului, se articulează în planuri mari, geometrice, în care unghiurile poligoanelor și liniile curbe alternează ritmic. Remarcabilă, îndeosebi, este alternanța arc convex—arc concav—arc convex, pe care o formează succesiunea formelor profilate ale umărului, cotului și genunchiului. O pată mare albă în centrul geometric al tabloului suprapune acestuia un puternic centru de interes formal, prin contrastul maxim — tonal și valoric — pe care îl instalează în compoziție. Sursă a valorației ce cuprinde, diferențiat, întreg tabloul, ea joacă rolul unui pivot ce abate treptat atenția de la formă la ambiantul spațial. Acesta, datorită și aspectului fluent — de inspirație grigoresciană — al straturilor aeriene, acaparează pînă la urmă interesul. Însăși forma, prin ricoșeu, se înmlădie, tinzînd către limita ce desparte geometricul de organic; iar figura țărăncuței, care părea un simplu cifru, se desface din împietrirea ei, prinde viață: ne dăm seama că ea caută cu toată încordarea atenției la cusătura pe care o ține pe genunchi — pata albă din centrul tabloului. De la privirea scrutătoare la mîna iscusită, un curent de inteligență și voință măsoară durata acțiunii, instaurînd timpul ca dimensiune a tabloului, în armonie cu cadența domoală a aerului care circulă de jur-împrejur. Ceea ce la prima vedere se distanța ca formă ermetică, de nepătruns în izolarea ei, ne este acum nespus de aproape, destăinuindu-ni-se ca întruchipare a unui destin uman consumat în intimitatea ambianței sale.

Dar presiunea contextului spațial-temporal asupra formei mai are un efect, neașteptat, mărturisind reversibilitatea relațiilor dintre ele: în loc să o destrame, el o confirmă cu identitatea ei materială clară[2], impulsionînd-o cu ajutorul valorilor spațiale spre un fel de împlinire volumetrică, spre un joc de goluri și plinuri. Acest joc conține în germene dezvoltarea ulterioară a spațialității tridimensionale la Petrașcu, tot atît de energică în naturile moarte, cu orizont limitat, ca și în peisajele marine evocatoare de imensități [3].

Descriind cu admirabilă simplitate și putere de adevăr « Atelierul » din Tîrgoviște al tatălui său [4], Mariana Petrașcu ne lasă să pătrundem în intimitatea laboratorului de creație al marelui artist. Un pasaj, cu deosebire revelator, surprinde pe viu procesul percepției la Petrașcu: « ,,Trebuie să fii vînător'' spuneau ochii miopi dar pricepuți și îndemînatici, aprigi, atenți, uimiți și încîntați de frumusețile pe care le descopereau. Cu repeziciune, și totuși cu multă băgare de seamă, treceau de la punctul geometric cel mai luminos bătînd puțin în albastru, dar și în auriu sau trandafiriu cum sînt culorile dimineții, la forma generală a obiectului, la ampla umbră densă a volumului sau la o ,, trecătoare''

---

[1] Reproducere alb-negru, în monografia *Petrașcu*, de Aurel Vladimir Diaconu, București, 1945 (prescurtat: A.V.D.), p. 55, și în albumul *Gheorghe Petrașcu*, cu text de Vasile Florea, Editura Meridiane, București, 1970 (prescurtat: V.F.), nr. 67.

[2] Expresia: « klare stoffliche Identität » parține lui Alois Riegl (citat de Wilhelm Worringer în *Abstraktion und Einfühlung*).

[3] Printre mijloacele folosite de Petrașcu pentru accentuarea spațialității naturilor moarte cităm: dilatarea în adîncime a spațiului prin efectul reflectării formei și culorilor obiectelor în luciul unor obiecte înconjurătoare — vase de metal, tingiri, ceramică smălțuită; dilatarea lui laterală prin practicarea formatului oblung, propriu înfățișării defilate a cît mai multor obiecte; intensificarea senzației spațiului prin multiplicarea și varierea ritmurilor spațiale dintre obiecte; de asemenea, prin intensificarea și multiplicarea reflexelor colorate; la fel, prin izolarea scenei rezervate efectelor spațiale, cu ajutorul unor suprafețe mari de culoare uniformă, nemodulată — fond, suport etc. Prin folosirea unor astfel de mijloace, Petrașcu reușea de fiecare dată să exprime cu încordare sentimentul vastității spațiului tridimensional în lucrări de un gen care de obicei se mulțumește să înregistreze pasiv doar tranșe limitate ale lui.

[4] Arta, 1968, nr. 8.

fantastică ca „strunga dracului" între două mere roșii. . . Și încet, încet, într-o dimineață sau două, cu răbdare dar și cu patos, pictura lua ființă, se echilibra, formele se clădeau în spațiu. Muchiile mesei — dacă era o natură statică — „veneau încoace sau fugeau încolo" către interiorul tabloului, obiectele apăreau, definitivîndu-se ».

Apare evident din acest pasaj că procesul percepției la Petrașcu viza forma în relațiile ei spațiale. Mai desprindem din cuprinsul lui că Petrașcu opera un adevărat triaj în cîmpul perceptiv [5], reținînd doar aspectele strict necesare închegării imaginii: raporturile de valori (cu fixarea asupra punctului celui mai luminos), forma generală a obiectului, situarea lui în interdependență spațială cu alte

1

obiecte, mișcarea pe care această situare o introducea în compoziție, și că selectarea unor asemenea aspecte se făcea cu rapiditate, deși nu fără o deosebită circumspecție.

Iată un fapt — promptitudinea selectării reperelor formei în actul percepției — asupra căruia, după noi, nu s-a insistat deajuns, ba chiar, în general, trece neobservat. Poate pentru că e mai puțin evident în lucrările care, datorită aspectului lor finit, solicită într-o mai mare măsură atenția: cele pe care Petrașcu — potrivit expresiei proprii, transmisă de Zambaccian — căuta să le facă « mai frumoase ». Astfel de lucrări prezintă un decalaj important între tempo percepției și tempo execuției, astfel că în mod firesc interesul privitorului se îndreaptă spre latura tehnică — a execuției — cu neglijarea aspectelor legate de actul perceptiv. Există, însă, și alte lucrări, tot atît de valoroase, cu înfățișare mai degrabă de schiță, în care tempo execuției urmează de aproape tempo percepției, beneficiind de spontaneitatea proprie acesteia, și unde preocuparea lui Petrașcu tinde nu atît spre *frumusețea*, cît spre *vitalitatea* imaginii [6]. Desigur, diferența dintre lucrările cărora le recunoaștem un mai pronunțat accent de vitalitate și cele în care preocuparea pentru frumusețe își face mai auzit cuvîntul constă în esență nu în deosebirea de tempo al execuției, ci în orientarea diferită, la nivelul actului perceptiv, a voinței de a da formă: orientare spre inserția formei în dinamica relațiilor spațial-temporale ori, dimpotrivă, spre accentuarea individualității ei materiale clare; dar, în primul caz, tempo rapid al execuției apărînd ca o modalitate deosebit de adecvată voinței de a da formă dinamicii spațial-temporale, ajunge a se confunda cu ea.

Cele două năzuințe — spre frumos și spre vital — își dispută întreaga operă a lui Petrașcu, precum și fiecare operă în parte. Doar accentul este altul de la caz la caz. În evoluție, pe un fond temperamental înclinat spre expresia artistică a categoriei vitalității, ultimele două decenii de activitate — anii deplinei maturități în creația lui Petrașcu — văd afirmîndu-se, ca o constantă, preocuparea pentru frumos. Paralel, începînd cu Sighișoara și terminînd cu Veneția, tendința opusă înregistrează cîteva dintre strălucitele victorii ale picturii petrasciene.

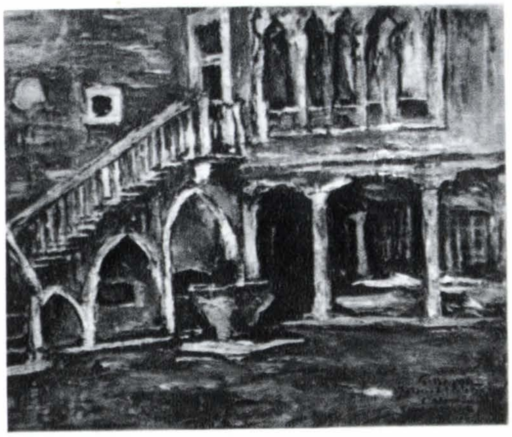
Limitîndu-ne la muzeul imaginar de care dispunem în privința lui Petrașcu, putem urmări prezența acestei tendințe, ca preocupare distinctă într-un tablou, pînă în 1938 — cu patru ani înaintea încetării activității sale creatoare. Din acel an datează peisajul *Veneția* [7], al cărui tempo alert de execuție îi dă caracterul unei schițe prinse în fugă, fără reveniri și insistențe, asemenea unui desen colorat, care nu-și propune altceva decît să contureze forma generală a obiectelor — case, gondolă, — să noteze cele cîteva tonuri locale și să marcheze opoziția tranșantă dintre valori prin intercalarea unor tonuri închise reprezentînd zonele de umbră. În astfel de lucrări Petrașcu se dovedește plin de vervă, expeditiv, mînuind deseori penelul ca un instrument grafic, mai ales în conturarile, nespus de vii, ale obiectelor — în general, arhitecturi — ca și în schițarea, la fel de vie, a unor elemente componente: ferestre, balustre, arcaturi, hornuri de case ori de ambarcațiuni, rostre de gondole etc., pe care le indică sumar, cu eliminarea completă a descripției, preocupat numai de funcția lor expresivă în contextul tabloului, de punerea lor în relații juste (de formă, ton, valori) cu celelalte elemente și cu întregul, potrivit selectării rapide operate de pictor în actul percepției. Aceasta este latura de temperament a picturii lui Petrașcu, cea în care patosul său își spune nemijlocit cuvîntul. Cît privește frecvența elementului grafic în opera lui Petrașcu, ea este de netăgăduit, deși uneori i-a fost contestată însăși existența, spre a se sublinia, prin opoziție, procedeul construirii formei pe baza contrastului de tonuri — ceea ce, în sine, fără exagerările unor luări de poziții exclusiviste, nu e de loc greșit. Dar, exceptînd aspectele unde Petrașcu s-a complăcut în evocarea indistinctului amorf al materiei, construirea formei la el presupune un tipar care o prefigurează în actul percepției prin selectarea orientată a reperelor necesare închegării ei și, de foarte multe ori, o și figurează schematic pe pînză prin trăsături energice de penel, trădînd temperamentul voluntar, impetuos al artistului. Astfel de trăsături, de un caracter net grafic transpus în limbajul picturii, sînt prezente mai ales în lucrările unde forma, smulsă din izolarea ei, se situează în multiplicitatea relațiilor spațial-temporale care îi definesc dinamica. S-ar putea cita, ca reprezentativ sub acest aspect — între numeroase altele — peisajul panoramic *Sighișoara* [8], unde graficul îndeplinește funcții variate: indică direcțiile spațiale prin cîteva linii puternice care străbat cu fermitate imaginea alcătuindu-i osatura, conturează cu egală hotărîre forma obiectelor, pune în mișcare ritmică largul front de case din planul median al tabloului și însuflețește imaginea prin crochiul viu al cîtorva figuri minuscule, dispersate paralel cu direcțiile spațiale, pe care le intensifică astfel.

Toate acestea se leagă în unitatea de ritm spațial, unitate pe care, alături de celelalte mijloace, graficul o servește prin promptitudinea și adaptabilitatea ce îi sînt în așa măsură proprii încît îl califică drept instrument privilegiat al execuției în tempo rapid, apt în cel mai înalt grad a se plia impulsului creator al artistului, voinței sale spre formă. Cîteva exemple dintre cele mai reprezentative — nu neapărat și cele mai valoroase — vor ilustra ce înseamnă la Petrașcu voința de a da formă în cazurile orientării ei de preferință spre vitalitatea imaginii. Sînt lucrări care, în genere, par a justifica aluziile sporadice ale criticii la expresionismul picturii acestuia.

Dintre ele, *Case la Sighișoara* [9], pictată în 1922, frapează — în ciuda aspectului elaborat al pastei, caracteristic petrascian — prin spontaneitatea eșafodajului formei în spațiu, ca expresie nemijlocită a spontaneității actului perceptiv, dominat de o

2

viziune profund dramatică. Ciocnirea direcțiilor spațiale, puternica opoziție de mase, contrastul brusc de valori, ritmul abrupt al formelor, instabilitatea echilibrului dinamic dintre plinuri și goluri alcătuiesc un tot înfiripat dintr-o dată cu o vehemență unică a gestului interior, care își refuză orice abatere spre zonele inerției descriptive și



3

imprimă întregului o mișcare a sa, ce ar putea fi calificată seismică.

---

[5] « Ce bine desenate ! » reflecta el — conform unei alte relatări a fiicei sale — în fața parterului de circiumărese din grădina atelierului de la Tîrgoviște. Ceea ce atestă încă o dată triajul pe care Petrașcu îl realiza la chiar nivelul percepției în datele oferite de aceasta, degajînd din complexitatea ei forma « bine desenată » spre care năzuia. Amintim în legătură cu aceasta, că, după Herbert Read, voința de a da formă este inerentă percepției însăși; altfel zis, percepția este actul: « qui crée d'un seul coup, avec la constellation des données, le sens qui les relie — qui non seulement découvre le sens qu'elles ont, mais fait qu'elles aient un sens » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*).

[6] Folosim aici un binecunoscut distinguo al lui Herbert Read, reductibil la cel dintre *naturalism* și *stil* în concepția lui Wilhelm Worringer.

[7] Reproducere color, la A.V.D., p. 79.

[8] Reproducere alb-negru, în monografia *G. Petrașcu*, de K. H. Zambaccian, Editura Cartea Românească, București, 1945 (prescurtat: K.H.Z.), nr. XIII.

[9] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 101.

Reținem din acest exemplu, ca deosebit de semnificativă, importanța maselor în raportul ce se stabilește între individualitatea materială a formei și contextul spațial-temporal. E un raport de reversibilitate, asemănător celui pe care l-am semnalat în cazul *Țărăncuței*: în măsura în care masele acoperișurilor din dreapta cresc obsedant în diagonală spre latura tabloului, se deschide în centrul lui, printr-o mișcare în sens invers perceptibilă temporal, un gol pe care îl preia și amplifică golul dintre norii de deasupra, ale căror volute exacerbează senzația de spațiu în mișcare. La acest efect contribuie inflexiunea contururilor acoperișurilor, cărora li se imprimă curburi mai mult sau mai puțin accentuate în sensul concavității ori al convexității sau (ca la acoperișul cel mai înalt din dreapta) în ambele sensuri pe laturi opuse, spre a marca presiunea spațiului asupra masei. O deformare similară suferă linia indicatoare a direcțiilor spațiale, care, la joncțiune, se curbează, rotunjind primul plan ca pe o calotă, căreia intensitatea luminii solare îi accentuează și mai mult efectul spațial.

Dar, prinsă între vastitatea primului plan și imensitatea cerului, forma caselor sighișorene, tensionată prin acoperișuri spre înălțimi, își afirmă în mod și mai răspicat, prin chiar efectul tensiunii ei spațiale, individualitatea materială. În aceasta se vădește reversibilitatea raportului formă-spațiu, asupra căruia am căutat să atrag atenția și care, ca legitate imanentă picturii lui Petrașcu, poate fi formulată astfel: *cu cît forma crește, cu atît crește și conexiunea spațial-temporală; cu cît aceasta crește, cu atît și forma crește*. Este un fenomen general, urmăribil pînă și în naturile moarte, pe care, cum am văzut, o parte a criticii le face exponente ale pretinsei tendințe de reprimare a spațiului la Petrașcu. Cităm un singur exemplu (dar ele abundă, sînt la îndemîna oricui): *Natura moartă*, cu mere, cărți și flori din colecția Zambaccian [10]. Curbura imprimată celor două cotoare de cărți are ca efect nu numai sporirea masei cărților, ci și intensificarea concomitentă a senzației de spațiu. Să ne închipuim aceste cotoare ca fiind trase cu rigla, fără nici o deformare: dinamica spațială, atît de vie, ar înceta de îndată, iar forma geometrică ar prelua asupra sa, în locul celei organice, funcția expresivă a tabloului.

Dar problema masei obiectelor implică și alt aspect. Să căutăm a-l aproxima printr-un exemplu. Peisajul *Chioggia* [11], pictat în 1924, prezintă aceeași forță de impresionare caracteristică operelor petrasciene născute dintr-o dată. Prin acapararea privirii de către rudimentarul edificiu — o casă de pescari — împins în primul plan, se creează un efect de mase copleșitor. El este potențat de contrastul violent dintre cele două tonuri — roșul intens al casei și albastrul tot atît de intens al cerului — care alcătuiesc arhitectura cromatică a tabloului, ca și de contrastul, de o violență asemănătoare, stabilit în raportul dintre principalele valori. Dar efectul de masă, atît de puternic, se potolește sub înrîurirea unui alt factor, tot atît de puternic: ritmul. Secvența ritmică a elementelor unei arcade și a ferestrelor de la etaje, contrapunctată de ritmul sincopat pe care îl formează pînzele strînse, divergent orientate spațial, ale vaselor de pe canal în imediata apropiere a clădirii, delestează masa acesteia transformînd-o, sub influența și a jocului de lumini, într-o vîlvătaie de flăcări, în care se ostoiește aleanul cuprinzător de spații al artistului. Doar într-unul din colțuri, o formă incertă (probabil o ambarcațiune cu motor) mai rezistă escaladării ritmului general, desfăcîndu-se anevoie din amorful masei și rezumînd astfel asprimea de factură a întregului tablou — expresie adecvată a implicațiilor umane, cu accent social, pe care le prezintă motivul.

În construirea formei spațiale, doi factori interdependenți își spun așadar cuvîntul: dincoace de formă, dar inseparabilă de ea — *masa*, ca dat inert (întindere) și ca tendință activă (extindere); dincolo de formă, dar inseparabil de ea — *ritmul*, ca factor stimulator și totodată, cum vom vedea, inhibitor al tendinței active a masei. Ritmul dă impuls masei spre o cît mai cuprinzătoare convertire formală, iar formei spre o cît mai vie inserție în spațiu. El este factorul prin care spațiul învestește forma, constituind-o ca formă în spațiu, în corelație cu forțele antagonice care îl străbat și îl animă.

Despre convertirea formală a masei stau mărturie acoperișurile caselor din Sighișoara, care la prima vedere se înfățișează, ca în viul percepției, fără o calificare formală, asemenea unor mase în expansiune și, abia parcă sub ochii noștri, capătă formă, supunîndu-se treptat legității unui ritm strunit de voința spre formă a lui Petrașcu, în timp ce presupusa ambarcație cu motor de la Chioggia rămîne mai departe dincoace de formă, în indistincția masei amorfe.

Cît privește funcția ritmului de impulsionare a formei spre o cît mai vie inserție spațială, se pot da nenumărate exemple. Ne oprim — fiindcă îl putem ilustra cu peisajul din Chioggia deja citat — la cazul ritmului rezultînd din succesiunea arcului în plin cintru în cadrul unei arcade. Petrașcu simțea o atracție deosebită pentru acest motiv arhitectural, care, prin marea stabilitate pe care o oferă, se preta de minune nevoii de construcție formală, inerentă picturii sale. Dar, în repetarea lui ritmică, el răspundea unei alte nevoi, opusă acesteia, la fel de puternică: nevoii de a activa prin alternarea plinurilor și golurilor relațiile spațial-temporale în care e prinsă forma. Și aceasta, chiar cu prețul deformării — ori, mai bine zis, tocmai prin virtuțile expresive ale acesteia, constantă la Petrașcu — așa cum apare în arcada casei din Chioggia, unde nici unul din arcuri nu seamănă cu altul — după cum nici ferestrele între ele — ci toate, cu indici diferiți de refracție, se distanțează de forma simțului comun — formă geometrică, în speță — spre a-și afirma, în pofida ei, vitalitatea formei organice, spre care a tins, în chiar actul perceptiv, voința plăsmuitoare de formă și spațiu a artistului.

Prin instrumentarea savantă a ritmurilor, această voință tinde să supraliciteze virtuțile formei spațiale, pe care nu rareori, ca sub vraja unui Ariel, reușește să o ridice pînă la limita superioară a expresiei muzicale. Este, între altele, cazul tabloului *Curte interioară de palat venețian* [12]. Pictat într-o rafinată gamă de roșuri și rozuri, cu discrete reflexe albăstrii, vineții și cafenii, susținută de basul profund al negrului din centrul tabloului cu suita lui de brunuri rezonante și exaltată de alburile în pizzicatto, el prezintă patru sisteme ritmice, corespunzînd unor tempi muzicali care alternează forma; de la *largo* arcadei parterului pînă la *allegro ma non troppo* al arcaturii ferestrelor de la etaj, trecînd prin *lento* celor trei arcuri ogivale în descrescendo, urmat de *presto* treptelor și balustrelor scării în crescendo, presto care — cu deosebiri ce țin de particularitățile stilului personal — are ceva din toanele jucăușe ale liniei lui Dufy.

Posibilitatea asimilării dintre tempii muzicali și tempii desfășurării ritmurilor spațiale la Petrașcu atestă prezența în pictura acestuia a timpului ca dimensiune imanentă ei. Petrașcu trăia cu intensitate sentimentul timpului și îl exprima în pînzele sale prin procedee foarte variate, legate fie de motiv, fie de structura imaginii. Despre dulapul alb dintr-un colț al atelierului de la Tîrgoviște, Mariana Petrașcu ne spunea [13] că în unele interioare pictate de tatăl său apare « cu ușa întredeschisă ca și cum de-abia umblase cineva la el ». Efectiv, acest procedeu de sugerare a timpului, legat de motiv, îl întîlnim în lucrări ale pictorului, ca *Atelierul din Tîrgoviște*, pictat în 1931 [14]. Procedee de același ordin, dar cu motivări diferite, sugerînd instantaneitatea unor mișcări actuale, terminate ori iminente, prezintă și alte lucrări, dintre care cităm *Nud la oglindă* [15], în care nu numai gestul de o clipă al dichisirii în fața oglinzii — acțiune în curs [16] — și umbra lui pe perete, mai fugitivă încă, nici numai palpitarea aerului și luminii într-o cadență măsurabilă temporal îi semnalează prezența, ci și fortuitul răspîndirii obiectelor de toaletă în cameră purtînd mărturie despre fortuitul folosirii lor în timp — acțiune terminată [17]; *Nud în interior* [18], unde pantofii părăsiți în dezordine la marginea patului sugerează descălțarea lor grăbită — acțiune terminată; *Femeia în interior* [19], în care mîna personajului pe clanța ușii închise prelungește ingenios în două direcții opuse sugestia timpului, intensificînd-o astfel: în trecut, ca acțiune eventual terminată prin intrarea femeii în cameră; în viitor, ca acțiune iminentă de ieșire din cameră; *Natură moartă cu tingire* [20] unde țigara care arde fumegînd pe marginea mesei pare de curînd lăsată acolo — acțiune abia terminată.

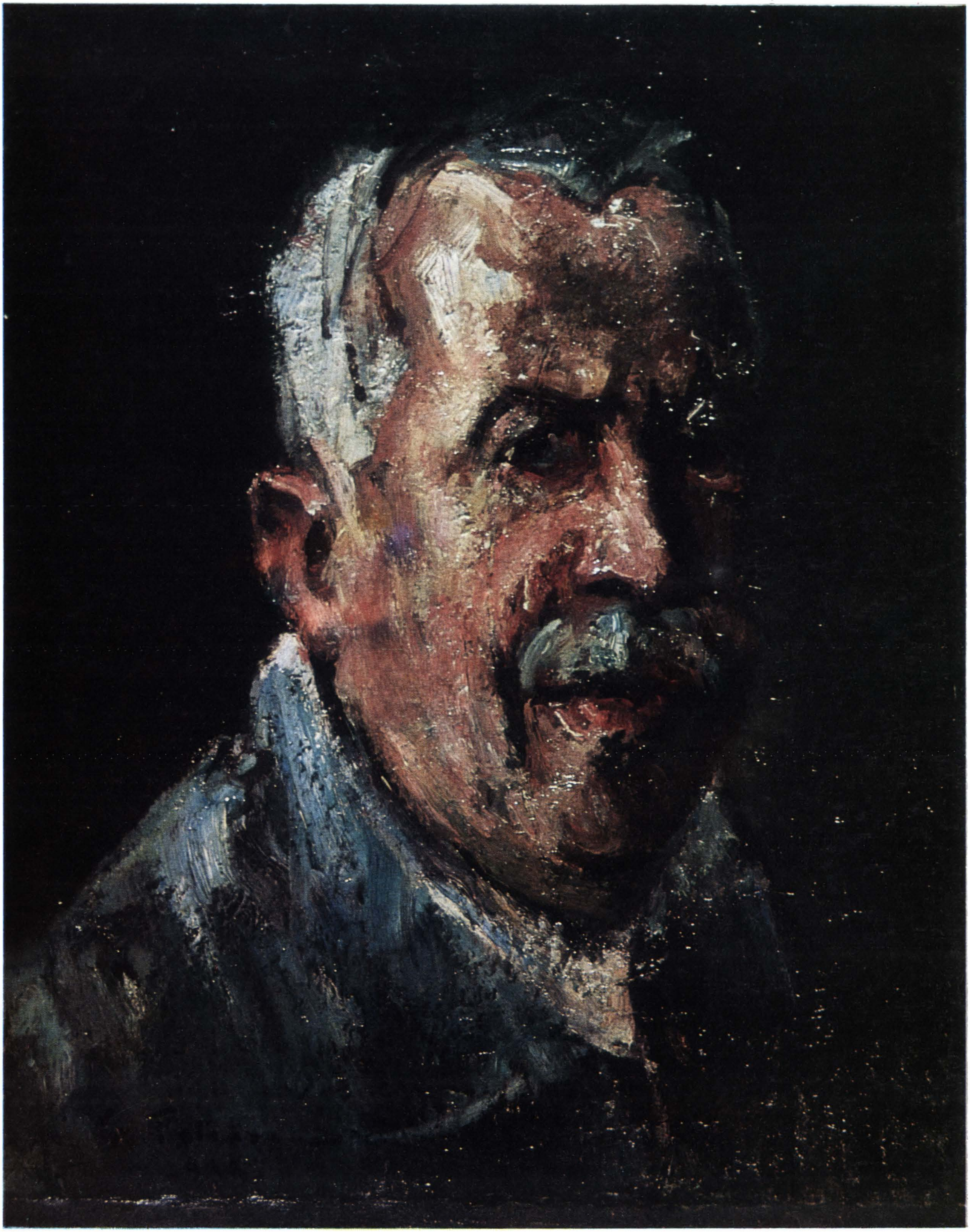
Dintre procedeele de exprimare a sentimentului timpului legate de structura imaginii, cel al punerii în pînză apare mai des în pictura lui Petrașcu. De obicei, el constă în decuparea prin cadru a imaginii unui obiect. Cînd, bunăoară, în *Peisaj la Chioggia* [21], o ambarcațiune cu vele este tăiată de

---

[10] Reproducere alb-negru, la K.H.Z., nr. XVII.
[11] Reproducere color la V.F., nr. 13.

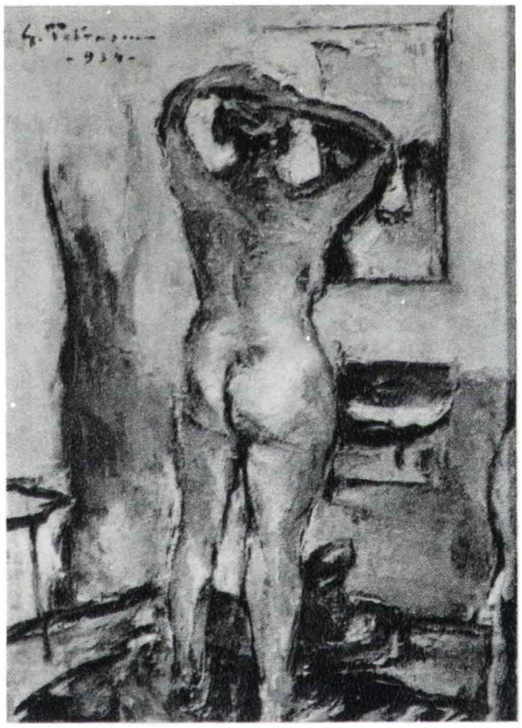
[12] Reproducere color, la V.F., nr. 24.

[13] Articolul citat sub nota 4.
[14] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 83; idem, la K.H.Z., nr. XXIX; și color, la V.F., nr. 33.
[15] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 37, și la V.F., nr. 94. Este cel mai vital dintre nudurile pictate de Petrașcu, în care senzualitatea acestuia își spune în modul cel mai răspicat cuvîntul, nu fără o notă de ironie în confruntarea dintre splendoarea animală a nudului și inventarul cinic al umilelor ustensile menite să o întrețină.
[16] În instantaneul notării mișcării, forma brațelor și a unuia din umeri suferă alterări expresive, de felul deformărilor semnalate în raportul dintre formă și spațiu. Astfel, timpul — ca și spațiul — învestește forma, impunîndu-i abateri de la standardul percepției comune.
[17] Ceea ce califică astfel de situații ca vehicule de comunicare a senzației timpului nu este descrierea lor — de felul celei din pictura de gen, unde obiectele pozează confortabil — ci sesizarea situației în instantaneitatea actului perceptiv ca un întreg, cu toate corelațiile lui spațiale și temporale, fără zăboviri în aria descriptivului.
[18] Reproducere color, la V.F., nr. 22.
[19] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 33.
[20] Reproducere color, la V.F., nr. 32.
[21] Reproducere color, la V.F., nr. 36.



Autoportret, 1934 (col. particulară)

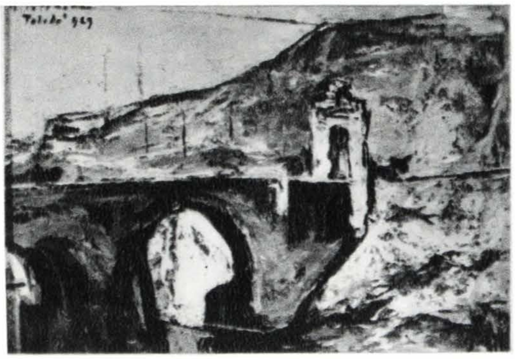
cadrul pînzei, ea intră sau iese din obiectiv, se află așadar într-o mișcare implicînd derularea în timp. Dar chiar și întregul șir al caselor care mărginesc cheiul se înscrie într-o mișcare de trecere dinspre una din extremitățile tăiate de cadru spre cealaltă. La fel, în mișcare e și nava catedralei din Senlis [22]: partea ei anterioară a și depășit lateral cadrul. *Ponte Rialto* [23] din Veneția se află în mișcare oblică spre dreapta; *Podul cu trei arcuri* [24], tot de acolo, ca și *Podul San Martin* [25] și *Puente Alcantara* [26], din Toledo, sînt în mișcare oblică spre stînga; grupul principal de *Case din Sighișoara* [27], în mișcare înainte. Dar, nici nu e nevoie de vreo ciuntire a obiectului sau a grupului de obiecte spre a sugera mișcarea în timp: locul așezării lui în pînză, coroborat de obicei și cu alte repere, îndeplinește aceeași funcție. Astfel, grupul de obiecte care include un *Borcan cu pensule* în natura moartă cu acest titlu [28] — grup situat spre una din laturile tabloului — este antrenat, în pofida staticii lui desăvîrșite, într-o mișcare imperceptibilă în direcție opusă, de săgetarea într-acolo a pensulelor, de diagonala cu orientare identică a celor două mere făcînd vîrf



4

pe o latură a lui și de deschiderea mai largă a spațiului în acea direcție. Potrivit unei scheme asemănătoare, ambarcația cu pînze din *Peisaj la Chioggia* [29] înaintează dinspre o latură spre latura opusă, indicată de săgeata velelor strînse, de prora și de deschiderea spațiului dinainte.

Folosind, în locul obișnuitelor mijloace descriptive, mijloace care țin de dinamica structurii interne a imaginii — punere în pînză și ritmul — Petrașcu a pictat aici nu o barcă pe canal, ci o barcă în mișcare pe canal, căreia, pînă la limita imaginii și dincolo de ea, i se deschide un spațiu de străbătut. Ea îl străbate într-un tempo necesarmente lent: tempo defilării, de la un capăt la celălalt, prin fața bătrînelor clădiri, zăbovind, fiecare cu taina ei, de strajă seculară pe chei. Peste tot, ritmul, cu cele două fețe ale lui, măsoară adîncimea spațiului și scandează timpul în pulsația lui neîncetată. În pictura lui Petrașcu, el e reductibil la schema unor trepte, implicînd o simbolică înrădăcinată în concepția despre lume a artistului și necesitînd o tehnică de construcție: treptele unui front de clădiri în defilare lentă, ale unor acoperișuri în escaladare bruscă,



5

ale golului ce se cască tot atît de brusc înapoia lor, ale unor arcade ogivale în descreștere, ale unei scări în suiș grăbit, ale unor cărți în suprapunere etajată, ale unui evantai ce ezită capricios să se deschidă.

La acest nivel de elaborare mentală și tehnică a imaginii, timpul nu se mai reduce la momentul care vine și trece, stimulator de inspirații efemere, ci se înscrie ca durată în țesătura ei cea mai intimă. Lucrările dăinuie, iar timpul le vremuiește. O fulguire de clipe se cerne peste ele, mai înceată, ca în *Natura moartă cu evantai* [30], mai puțin înceată, ca în cea cu tingire, despre care a mai fost vorba, ori de-a dreptul vijelioasă, ca în *Floarea soarelui* [31], unde formele sînt antrenate irezistibil într-o agitație de vîrtej ivit nu se știe de unde.

Oricum ar fi ea, vremuirea li se încorporează, le imprimă amprenta de neșters a trecerii și ireversibilității timpului. Lucrurile pictate de Petrașcu au vîrstă: o carte, în legătura ei patinată, are vîrsta tuturor miinilor care au atins-o, a tuturor privirilor care s-au aplecat meditativ asupra filelor ei; un măr, în splendoarea ființei lui perfecte, are vîrsta tuturor sevelor care l-au hrănit, a tuturor razelor de soare care l-au mîngîiat; o clopotniță, în liniștea de care e înconjurată, are vîrsta tuturor pașilor care au trecut pe dedesubtul ei, a tuturor reculegerilor care au îngînat exploziile ei sonore. Corosiv în acțiunea de știrbire căreia supune neîndurat lucrurile, timpul, prin acumulări neîncetate, le și îmbogățește în forma și substanța lor, pe care le determină astfel în funcție de durată, încărcîndu-le cu toate ecourile afective ale preistoriei lor. La scara mutațiilor și devenirilor geologice, acumularea de-a lungul unui timp imemorial a tot ceea ce a agitat ca mișcare scoarța pămîntului izbucnește în vinele dezgolite ale vreunei roce din compunerea stîncilor care veghează imperiul apelor, cum sînt cele din tabloul *Marea la Techirghiol* [32]. Exprimînd simbolismul universal al viziunii lui Petrașcu, un ritm unitar asimilează aici frămîntarea actuală a valurilor care brăzdează suprafața mării cu cea, rezultînd din acumulări în timp, a straturilor care brăzdează adînc roca. Un pas mai departe, în *Nori grei la mare* [33], marchează transformarea scenei într-un pandinamism al elementelor în desfășurare, care prin capriciul ritmurilor învolburate îmbie iluzia unui absolut al spațialității, ceva ce ar ține de gestica pură a expresionismului abstract, iluzie pe care figurarea într-un colț a stîncilor dure împotrivite ciocnirii elementelor și predominarea în factură a elementului sensibil legat de materie o destramă.

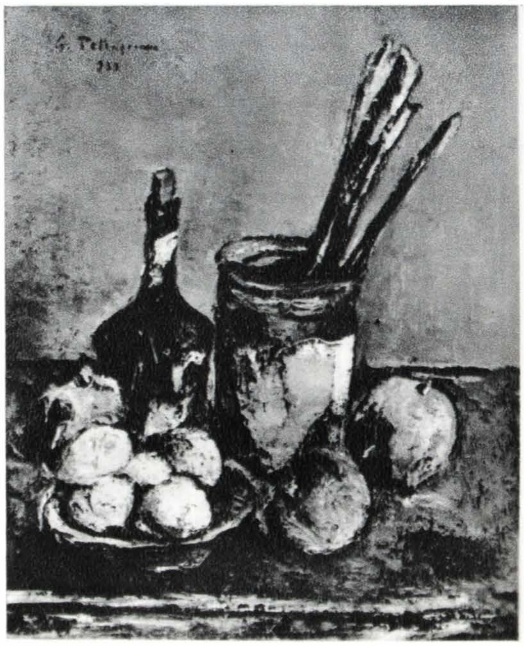
Va trebui să apară la acest confine de pămînt, mare și cer, statura necesară a omului pentru ca totul să nu se dizolve în indistinctul mișcării absolute. Mai puternic prin faptul conștiinței decît stîncile, el potolește în jurul său elementele ori se angajează cu ele într-o luptă de la egal la egal, în care geniul inventiv îi servește ca principală armă. Împrietenite, linia unei faleze și linia unei clavicule își răspund în ecou, iar silexul din compunerea lor este același; inconsistența spumei marine și suflul, la fel de inconsistent, al brizei din larg se reflectă în muselina agitată de curenții marini a unei rochii de un alb imaculat; unduirea mai mult sau mai puțin neastîmpărată a valurilor mării își află corespondentul în unduirea unui costum de plajă sîcîit de șotiile vîntului [34]. Învrăjmășite, *Femeia cu umbrelă* [35] și razele soarelui care o asaltează în retragerea ei pe plajă duc pieptiș o luptă, pe care o vădește îndîrjirea picioarelor proptite și torsiunea trunchiului puternic, angajat în gestul de mînuire a umbrelei — pavăză enormă opusă săgeților vrăjmașului [36]. În încleștarea cu elementele, gestul femeii, izvorît din necesitate, apare tot atît de elocvent în concizia ritmului care îl exprimă

[22] Reproducere color, la V.F., nr. 37.
[23] Reproducere color, la V.F., nr. 9.
[24] Reproducere color, la V.F., nr. 42.
[25] Reproducere color, la V.F., nr. 26.
[26] Reproducere color, la V.F., nr. 28.
[27] Lucrare ce a format obiectul unei analize mai sus.
[28] Reproducere color, la V.F., nr. 41.
[29] Reproducere color, la V.F., nr. 25.

[30] Reproducere color, la V.F., nr. 62.
[31] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 87.
[32] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 81.

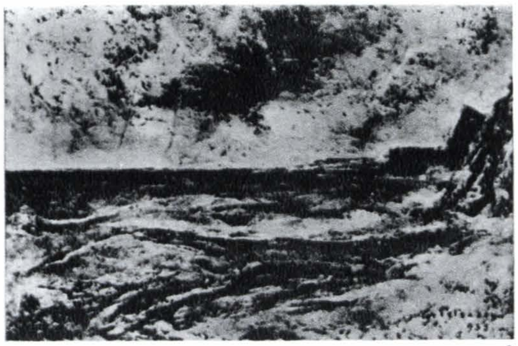
[33] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 85.
[34] *Plimbare la mare*, reproducere color, la V.F., nr. 47; *Femeie la malul mării*, reproducere color, la V.F., nr. 31; *Femeie la malul mării*, reproducere color, la V.F., nr. 51.
[35] Reproducere color, la A.V.D., p. 99.
[36] Cine ar voi să citească imaginea ca pe o « felie de viață » aparținînd anului 1935 cînd a fost pictat tabloul va fi răsplătit desigur cu o serie de informații privind moravurile plajei la acea dată, moda feminină adecvată lor și chiar — fără vreo legătură cu data — psihologia personajului reprezentat. Dar, procedînd astfel, va scăpa adevărata semnificație a tabloului, care surprinde la sursă comportamentul de totdeauna al omului în confruntarea cu forțele cosmosului, de care este legat indisolubil prin chiar antagonismul ce i le opune neîncetat, declanșînd în el reflexe de apărare.

6



7

ca și ciocnirea ritmică de coastă a valurilor ascultînd de o necesitate asemănătoare. Între ritmica lui și ritmica acestora se stabilește o convergență, care, asigurînd unitatea de structură a tabloului, exprimă afinitatea dintre structurile diferite ale universului. Echilibrului ritmic din această lucrare îi corespunde un echilibru de mase. Este evident că aici ritmul nu mai solicită tendința activă a masei spre o convertire formală cît mai cuprinzătoare, nici nu mai stimulează forma spre o inserție cît mai vie în contextul dinamicii spațial-temporale; ci masele, atingînd de la sine deplina măsură a întinderii lor, prin însăși inerția acesteia, susțin pe dinăuntru forma în tensiunea ei cu tendința schițată de ritm de a-i controla și oarecum inhiba amintita inserție. Rolurile s-au inversat: în construirea formei, ritmul își frînează dinamica, iar masele își afirmă tot mai mult statica, ajungînd pînă la supradimensionarea monstruoasă, de un efect artistic covîrșitor, a pilonului podului *Alcantara* din Toledo [37]. Ar fi greșit să conchidem că forma, în masivitatea ei, devine autonomă, că se constituie în individualitate materială clară: ea rămîne mai departe, cu toată eficiența, prinsă în contextul spațial-temporal. Dar, în chiar cuprinsul acestuia, are loc, cu o evidență ce lipsea lucrărilor din categoria vitalității, un proces inerent picturii ca artă spațială: timpul se spațializează.
Acest proces poate fi urmărit în mod exemplar în peisajul *Toledo* [38], mai vechi cu șase ani decît *Femeia cu umbrelă*, așadar dintr-o fază a creației petrasciene în care interesul pentru spațializarea manifestă a timpului era oarecum incipient, astfel că și tensiunea dintre cele două momente: spațiu-timp apare într-un chip mai vădit. Puternic ritmat, peisajul în discuție ni se înfățișează la prima vedere ca un film al mișcării în tempo viu, propriu actului perceptiv, mișcare pe care o descrie șoseaua în suișul de trei ori cotit — peste fluviu, dincolo de poarta monumentală și pe creastă — și care își află începutul în prim-planul luminos de formă triunghiulară din colțul din dreapta jos al tabloului, spre a sfîrși sub triunghiul, de o mai redusă luminozitate, al porțiunii de cer din colțul, simetric opus, al părții superioare. Din întreg traseul în zigzag dinamic al șoselei, fragmentul care concentrează îndeosebi energia mișcării îl constituie diagonala podului, secondată de cadența celor cîtorva personaje care tocmai îl traversează, parcă gîrbovite de efortul urcării. Dar, puternica lui masă, care acaparează atenția prin dimensiuni, valorație și vecinătăți (masa conică din stînga, la fel valorată, și arcul în plin cintru din dreapta, de un efect nu mai puțin puternic prin contrastul de plin-gol, și prin cel de valori, în care se situează față de ea), pune o frînă mișcării, introducînd în compoziție elemente de stabilitate, pe care le consolidează frontalitatea unor arhitecturi (poarta din capătul podului [39] și construcțiile de pe ambele laturi ale părții superioare a tabloului). Sub presiunea elementelor de stabilitate, traseul mișcării devine traseu compozițional, care, în conlucrare cu ele, constituie scheletul compoziției spațiale, desăvîrșindu-i echilibrul de mase. Rolul principal îl joacă, și sub acest aspect, linia în diagonală a podului, care separă cu fermitate registrul inferior de registrul superior al tabloului — trapeze adiacente, inver-



8

sate, de formă identică, dar de dimensiuni diferite (registrul superior avînd dimensiuni ceva mai mici), opuse unul altuia și prin contrastul tranșant de valori. Se creează astfel pentru anumite elemente ale tabloului un echivoc funcțional, în care își află

9

expresia sinteza dintre cele două momente ale procesului de spațializare a timpului, sinteză operată chiar la nivelul actului perceptiv: o dată cu înregistrarea instantaneității timpului, descopere și permanența structurilor geometrice ale spațiului.

Pornind de la acest punct, este posibil să se vorbească nu numai despre o *formă în spațiu*, supusă presiunilor lui conjuncturale, ci și despre o *formă a spațiului*, necesară, care își subordonează cu necesitate elementele componente, coordonîndu-le în structuri geometrice perfecte. Spre această țintă, care vizează frumusețea — nu doar vitalitatea — imaginii, a tins creația ultimă a lui Petrașcu.
De la peisajul toledan analizat, unde forma necesară a spațiului apare încă înecată sub accidentele formei în spațiu, pînă la *Natura moartă cu carte* — unul dintre ultimele, dacă nu chiar ultimul tablou pictat de Petrașcu — au trecut doar treisprezece ani: timp suficient pentru ca revoluția formei să se desăvîrșească. Întîlnim și aici schema ritmului în trepte, propriu picturii lui Petrașcu. Este, mai întîi, ritmul pe care îl formează tripla repetare a unui arc de cerc: la o extremitate — arcul de cerc al conturului feței de masă; la cealaltă — arcul de cerc al conturului grupului de anemone aplecat asupra cărții deschise; între ele, în centrul tabloului — arcul de cerc al profilului ulcelei. La rîndul lor, arcurile de cerc de la extremități susțin în interiorul lor — prin desfacerea radială în trepte a cutelor formate de fața de masă și a vrejurilor pe care se sprijină grupul de anemone — ritmuri de o schemă întru totul asemănătoare celei a ritmului general. Dar aici ritmul exprimă nu numai sentimentul tranzitorietății timpului, legat de forma sensibilă a acțiunii factorului luminos și a celui atmosferic, ci, o dată cu el, și sentimentul veșniciei lui. Număr pur, așa cum se destăinuie acum, ritmul logodește cu eternitatea desăvîrșita frumusețe a formei geometrice.

[37] Menționat mai sus (v. nota 26).
[38] Reproducere alb-negru, la A.V.D., p. 25.

[39] Frontalitatea porții apare ca un efect de deformare voită, poziția ei la capătul podului în diagonală implicînd în realitate o înclinare oblică spre dreapta. Un asemănător efect de deformare, rezultînd dintr-un oarecare echivoc al direcțiilor spațiale, tinde să dea arcului de pod în diagonală o aparență de frontalitate prin încordarea contrastului de valori dintre umbra lui densă și luminozitatea masei podului. Dar chiar și aceasta suferă un viraj — eficace, deși puțin perceptibil — spre poziția frontală, ca urmare a escamotării profilului ei superior, căruia zona de umbră introdusă arbitrar îi schimbă direcția, din oblică în orizontală. Simptomatică apare și multiplicarea orizontalelor — element de echilibru static — îndeosebi pe latura stîngă a tabloului, unde cade principalul accent dinamic (săgeata în diagonală a podului). Dar Petrașcu folosește aici și alte mijloace de înfrînare a mișcării, dintre care menționăm: întreruperea continuității traseului în zigzag prin tăierea cu ajutorul cadrului a unora dintre cotiturile pe care le face; ezitarea la un moment dat a traseului (în porțiunea de urcuș pe coastă) între două direcții diferite; scăderea tonusului lui dinamic, în porțiunea superioară a tabloului, prin mai slaba intonare formală și valorică, precum și prin orientarea descendentă a ultimei porțiuni (cea de pe creastă), cu eșuarea finală în staticul unor arhitecturi de înfățișare frontală.

În ilustrație:

1. *Țărăncuță, 1907 (Colecția Elena și Dr. I. N. Dona); 2. Peisaj la Chioggia, 1924 (Colecție particulară); 3. Curte interioară de palat venețian, 1928 (Colecția Octavian Fodor); 4. Nud la oglindă, 1934 (Colecția Dr. A. I. Siligeanu); 5. Toledo. Puente Alcantara, 1929 (Colecția Petre Logadi); 6. Borcan cu pensule, 1933 (Colecția Sică Alexandrescu); 7. Floarea soarelui, 1939 (Colecția Dr. A. I. Siligeanu); 8. Nori grei la mare, 1935; 9. Toledo, 1929; 10. Natură moartă cu carte, 1942 (Muzeul de artă al Republicii).*

10

11. Nud cu carte, nedatat (Muzeul de artă din Craiova)

În atelier — 1932 Muzeul de artă Iași

ORAȘUL
CIVILIZAȚIE—ARTĂ

În ciclul cu tema ORAȘUL-CIVILIZAȚIE-ARTĂ continuăm publicarea conspectului care informează asupra modului cum se pun aceste probleme în cercetările și dezbaterile actuale. Conspectul relevă faptul important că în privința rolului social al artei ca factor activ al construcției și vieții orașului, al raporturilor artă—arhitectură—urbanism, a existat la noi un curent de gîndire integratoare, susținut de-a lungul primei jumătăți a veacului XX de arhitecți, artiști și teoreticieni. Este o sarcină urgentă și de cea mai mare însemnătate îndrumarea eforturilor și preocupărilor, astăzi dispersate, spre constituirea unei direcții de gîndire și de activitate coerente în acest domeniu. Ceea ce presupune, ca o condiție de bază, pe lîngă dezvoltarea artelor tradiționale în sensul contemporaneității, și formarea metodică a unei categorii importante de specialiști în domeniul modalităților de comunicare vizuală și de organizare estetică a spațiului social. Prin abordarea unei asemenea teme în ciclul ORAȘUL, ne-am propus să informăm, să atragem atenția asupra problemei și să schițăm cîteva argumente teoretice.

PRELIMINARII PENTRU NECESARA EXPANSIUNE A CÎMPULUI ARTEI (II)

11. În cadrul activităților ergonomice preventive, în umanizarea mediului muncii un rol însemnat îl deține compensarea coloristică a deficiențelor mediului industrial. Ambianța colorată se realizează ținînd cont de: *factorii de securitate* (standarduri recunoscute universal, culori pentru a atrage atenția — cod de semnalizare pentru identificare, asociații de culori recunoscute, semne simbolice în combinație cu culori), *factorii de confort* (ierarhizare și ordonare între echipament și surse, varietate ca stimulent — zonele de repaus diferite ca atmosferă de cele de muncă), *factorii de randament* (ameliorarea condițiilor vizuale — lumină adecvată, culoarea pentru a ghida deplasarea ochiului, aprecierea reliefului, echilibrul între sarcina de lucru și restul cîmpului vizual), *factorii de oboseală* (evitarea monotoniei dar și a contrastelor extreme în apropierea sarcinii vizuale, evitarea reflexelor) (cf. Claude Renucci, *Influența culorii asupra psihismului*, în legătură cu utilizarea culorii în viața curentă, 1958, — lucrare în care sînt propuse soluții optime pentru amenajarea birourilor, școlilor, spitalelor, localurilor publice, caselor).
Unii gînditori asupra viitorului artei indică drept sigură deplasarea de la *arta de imagine* la *arta de condiționare*, de la *obiectul de artă* la *situația artistică*. În actualitate, *coloristul* (unul dintre cei mai renumiți, George Patrix, a regîndit, între 1948 și 1963, ambianța în 200 de uzine), *creatorul* și *responsabilul* (căci înseamnă o imensă responsabilitate: una e să ratezi un tablou, care poate fi evitat de privitor, alta e să ratezi cromatica unui cartier, să spunem, unde publicul e un participant obligat) atmosferei cromatice a mediului uman — loc de muncă, zonă rezidențială, spațiu de loisir — (iar loisir nu mai înseamnă « ocupat cu a nu face nimic ») este un pionier al acestui proces.
Încă Chevreul observase că « ochiul are o plăcere incontestabilă să vadă culori, abstracție făcînd de orice contur și de orice altă calitate în obiectul ce îi este prezentat ». Michel Albert Vanel, de la serviciul de cercetare al Școlii de arte decorative din Paris, a determinat experimental că, la saturație maximă și la luminozitate constantă, elevii lui percep, în medie, 360 de tonuri în cadrul gamei de culori, « omul de pe stradă » 250, iar « profesionistul antrenat » 440 (acesta din urmă ajunge să distingă 90 de griuri); în schimb, dacă se variază saturația și luminozitatea, experiențele lui Jacques Fillacier (între altele autorul a 1000 programe coloristice pentru locuințe colective) au dovedit că se pot percepe 183 000 tonuri diferite.
Mai importantă decît notarea limitelor de performanță este sublinierea faptului că, depășită fiind înțelegerea culorii în sensul simbolismului cultural și religios (în creștinism galbenul era asociat conceptelor de glorie, forță, înțelepciune, bucurie; etnologii au observat că unele populații « văd » luna verde și în consecință aceasta e venerată ca simbol al vegetației etc. etc.), s-a ajuns la concluzia că nu există un efect constant al culorii ci, cum spune Ygnace Meyerson (în culegerea *Problèmes de la couleur*, 1957) mai curînd « o istorie a percepției. Culoarea ne apare ca un fapt uman în care societățile, tehnicile, artele se adaugă, în mod diferit, fiziologiei ».
Asemenea cunoștințe nu pot lipsi din « bagajul » coloristului, așa cum nu pot lipsi cele referitoare la *contextul* cromatic și pe care le-au deprins din lunga experiență a pictorilor. Spunea, nu fără justificat orgoliu, Albers: « Îmi place să iau o culoare foarte săracă și să o fac bogată, frumoasă, lucrînd asupra acelora ce o înconjoară. Ce e mai trist decît un pămînt de sienna natural? Ei bine! Pot să-l fac aur . . . ».
Extragem din articolul lui Jean Clay « Explozia culorii crude » (în *Realité*, 1/1971) cîteva declarații prin care Georges Patrix explică activitatea de colorist: « trebuie să regăsești adevărul naturii și să promovezi accidentalul. Cînd mergi la țară ești literalmente aspirat, împins înainte de surprizele vizuale ce apar pe măsură ce înaintezi. Acționăm și simultan sîntem „acționați" de spectacolul ce se descompune și se recompune fără oprire sub ochii noștri.
E ceea ce încerc să fac atunci cînd colorez o uzină. Recreez un peisaj cu secvențe cvasimuzicale, aritmări ce aduc puțină varietate în monotonia locurilor ».

12. Experiența urbană este saturată de mișcare. Cînd, în 1968, Roger Talon a conceput vagoanele metroului din Mexico-City, le-a colorat în portocaliu, avînd în vedere viteza de deplasare a culorii, gradul ei de maximă pregnanță, ținînd seama că, explică el, locuitorii orașului sînt atît de puțin prudenți încît au trebuit să fie suprimate și obișnuitele tampoane dintre vagoane. Mediul (iar orașul este un mozaic de medii) este rezultatul a mii și mii de decizii ce țin de *social design*, de ameliorarea (și chiar inventarea) echipamentelor colective, de *urban design*, de amenajarea completă a suprafeței terestre construite. Căutare a coerenței și tentativă de a crea o gramatică simplă a formei, designul este și o *mentalitate* (aceea care, de exemplu, condiționează pe eschimos, în condiții ecologice severe, să-și ducă la perfecțiune hainele și uneltele, sub pericolul dispariției). Management-ul și design-ul sînt foarte apropiate. Și unul și altul converg în cercetarea unei conduite logice în fața unei situații date.
Ambianța materială artificială (= făcută de om) determină modelele de comportament ale omului modern precum și atitudinea *funcțională* și *emotivă* față de realitatea materială. Umanizarea tehnicii, crearea celor mai raționale condiții pentru a garanta existența biologică și psihologică a omului și dezvoltarea culturii în condițiile civilizației industriale stă în sarcina designerului; în aceasta rezidă caracterul *umanist-cultural* al profesiunii sale (Andrej Jan Wroblewski, *Definiția profesiunii de designer*, în Projekt nr. 2/1969). În socializarea estetică a produselor, designerul (chiar dacă nu el « dictează » piața) se poate opune acelei « conspirații între populație și obiectele care i se propun » (Henri van Lier), poate stabili cantitatea de obiecte de care consumatorul are *realmente* nevoie, pentru a stăvili fenomenul asupra căruia avertiza încă Emerson: « Lucrurile s-au urcat în șa și călăresc omenirea ». Exemplele de *Kitsch* (negare a autenticului, moarte a formelor ca sistem semnificant), cu care este inundată piața, îi justifică lui Abraham Moles teoria după care Kitsch-ul este « arta fericirii », dintre formele de neokitsch gadget-ul apărînd ca o « maladie a funcționalității ».
În interacțiunea continuă om-obiect, spațiu, obiect-spațiu, un rol tot mai important este acordat factorului *ecologic*, pentru stabilirea coexistenței om-natură, pentru modelarea, cum spune Ch. Elton, unui « tip modificat de om și a unui tip modificat de natură ». « Sal-

« ÎN NUMELE MARII ÎNAINTĂRI A EGALITĂȚII FRONTULUI CULTURII — CUVÎNTUL LIBER AL PERSONALITĂȚII CREATOARE ESTE SCRIS PE COLȚURILE PALATELOR, PE PALISADE, PE ACOPERIȘURI, PE STRĂZILE ORAȘELOR ȘI SATELOR NOASTRE, PE CAPOTA AUTOMOBILELOR, PE VAGOANE, PE TRAMVAIE, PE HAINELE TUTUROR CETĂȚENILOR. STRĂZILE SĂ FIE UN TRIUMF AL ARTEI PENTRU TOȚI . . . STRĂZILE SÎNT PENELELE NOASTRE, PIEȚELE SÎNT PALETELE NOASTRE ».

MAIAKOVSKI

---

varea mediului », evitarea « revoltei planetei » la intervenția nesăbuită a omului (să ne gîndim că pînă și o oricît de pașnică ediție de dimineață a ziarului New York Times « înghite » 70 ha de pădure, ca să nu mai vorbim de producția industrială sub aspectul de « producătoare de deșeuri »), după care « natura nu mai are timp să-și vindece rănile », sănătatea *ecosistemului*, a miriadelor de elemente ce compun societatea umană, « salvgardarea locuibilității » sînt teme ce revin obsesiv în acești ani și pe care, nu numai prin simplul joc al cauzelor și efectelor, designerul nu are dreptul să le facă uitate. Ca și arta, designul face parte din limbajul unei culturi. Să transcriem un fragment din conferința lui Gillo Dorfles la Congresul ICSID din 1969 ce conține « pronosticul » lui în relația design-artă: « locul designului în societatea viitorului va avea o mare extensie, dar fără ca aceasta să conducă la eliminarea a ceea ce obișnuim încă să numim artă. Concepțiile artei și ale designului vor deveni din ce în ce mai interschimbabile. Va trebui să se atribuie unui mare număr de sectoare tehnologice și științifice o valoare estetică și în același timp vom asista la declinul unui mare număr de structuri artistice. Pe de altă parte, după cît e probabil, va exista o reluare a unui gen de productibilitate manuală, atît în scopuri psiho-pedagogice, cît și la nivelul înalt tehnologic, ceea ce va demonstra imposibilitatea unui transfer integral a activității creatoare a omului organismelor cibernetice, chiar în cazul în care, în special datorită acestora, ar fi posibil să se realizeze noi produse artistice, datorate numai în parte intervenției omului ».

13. Gordon Childe plasa semnele revoluției urbane în ajunul mileniului III î.e.n.; cercetări noi au « împins » data apariției « aglomerărilor durabile » din Orient la începutul mileniului VIII î.e.n. Dar « criza orașului » este de dată mult mai recentă; ea se explică prin faptul că, așa cum arată Marx și Engels în « Manifestul Partidului Comunist », « Burghezia a supus satul stăpînirii orașului ». Haosul provocat, după era mașinistă, de interesul privat, a generat ruperea echilibrului între libertatea individuală și acțiunea colectivă. Engels, care poate fi considerat fondatorul sociologiei urbane, propusese o ieșire prin soluția « vieții combinate într-un oraș-sat » (cf. Gaston A.L. Bruntant, *Utopies et Urbanisme* — în Synthèses nr. 263—264/1968).
Françoise Choay (*L'histoire et la méthode dans l'urbanisme*, în *Annales Economies, Société, Civilisation*, nr. 4/1970) distinge în evoluția urbanismului un *pre-urbanism*, nu realizat practic, ci imaginat de reformatorii sociali, ale cărui două modele ar fi unul *progresist* (caracteristic socialiștilor utopici adepți ai ideii « omului tip ») și unul *culturalist* (al cărui inițiator este Camille Sitte, care pleacă de la arhitectura, istoria, arta amenajărilor urbane vechi ale Vienei, de exemplu — apoi Ebenezer Howard, Patrick Geddes și elevul acestuia, Lewis Mumford). « Fenomenul urban » este caracterizat prin concentrarea spațială a unei populații începînd de la unele limite de densitate și dimensiuni și prin difuzarea sistemului de valori, atitudini și comportamente numit « cultură urbană ».
Echilibrarea acestui sistem este principala sarcină a urbanismului: diversele acțiuni ce se întreprind sînt unanime în a sublinia rolul sporit ce trebuie să se atribuie *consumatorului urban* în problemele de decizie, printr-o reală democratizare a responsabilităților. Urbanistul, ca exponent al învestiturii publicului, nu ca un creator « de unul singur », în vederea atingerii unei eventuale capodopere, este urbanistul viitorului. Urbanismul adevărat, cel care facilitează medierea între individ și societate, trebuie să învețe oamenii să trăiască împreună « spațial », nu numai la nivelul relațiilor umane, în sensul în care H. Lefebvre scrie că « orașul este o proiecție pe sol a raporturilor sociale ».

14. Participarea publicului trebuie organizată prin informare — dar nu sub unghiul capitolului « decorație », sau al science-fiction-ului, — prin dialogul efectiv, prin recensăminte, anchete operative (de tipul reacție de preferință), prin referendumuri globale sau sectoriale. În operația de animare, de sensibilizare a opiniei publice un rol însemnat îl poate juca critica de arhitectură (din păcate, la noi inexistentă). O serie de urbaniști, convinși de necesitatea unei reale participări a publicului, întreprind diverse acțiuni capabile să pună la dispoziția *consumatorului urban* cel mai mare număr de informații posibil, în vederea participării acestuia la decizii: la Bruxelles există un *Atelier de cercetare și acțiune urbană* (ARAU) ai cărui membri, pornind de la combaterea celor « patru puncte » ale lui Le Corbusier (locuința, locul de muncă, locul de recreare și circulație), falsă analiză sociologică, în forma unui trifoi cu patru foi, cum spune René Schoonbrodt într-un interviu (*La nouvelle revue* nr. 5—6/1971) și care a dus la zonări artificiale, la orașe-dormitor, militează pentru omogenizarea zonelor, pentru « orașul care trebuie să fie un loc complex, eterogen ». Le Corbusier, scrie Michel Ragon, « a devenit, desigur împotriva lui, pretextul pentru o arhitectură și un urbanism aberant »; unitățile lui de locuit de mare eficacitate, ca aceea de la Marsilia erau, cum nu uită să atragă atenția Francastel, locul unei « fericiri obligatorii », polițienești, cu responsabili pentru fiecare etaj. Credința în existența unui om standard universal este una din marile cauze ale eșecului unui asemenea tip de urbanism. Cum insatisfacția este motorul oricărui proiect nou, iar insatisfacția este deja o descoperire, se impune cu tot mai mare evidență faptul că amenajarea aglomerării nu mai poate fi abordată de către un singur om; criticile exprimate asupra operei « urbanistice de autor » ating o rară violență: « Brazilia, scrie Ionel Schein, este înmormîntarea clasa I-a a funcționalismului ».
O soluție de mare anvergură, riguroasă dar elastică, oferă pentru urbanistica viitorului Constantinos A. Doxiadis, întemeietorul *ekisticii* (știința așezărilor urbane), (*Oecumenopolis: ville mondiale de l'avenir*, în Impact, nr. 2/1969) care prevede un oraș planetar unic format din orașe-celulă între 30—50 000 locuitori. Combinațiile multiple ale Oecumenopolis-ului sînt date de o grilă imaginară ce cuprinde 5 elemente: *natura, omul, societatea, construcțiile, rețelele* privite din 5 puncte de vedere: *economic, social, politic, tehnic, cultural*. Doxiadis distinge 15 unități ale spațiului terestru: om, cameră, casă, ansamblu de case, cartier puțin întins, cartier, oraș mic, oraș mare, metropole, ansamblu urban (conurbation), megalopolis, regiune urbană, continent urban, Oecumenopolis. Acele orașe-celulă ar avea (de altfel Doxiadis a trecut la concretizarea în cîteva puncte ale globului — Detroit, Islamabad — a ideilor sale) o suprafață optimă de aproximativ 4 km².
Amintim un alt exemplu de cercetare urbanistică și anume experiența olandeză (cu 375 de locuitori pe km², cu 600 în anul 2000, densitatea cea mai ridicată din Europa) care are o veche tradiție: în 1916 Berlage planifica expansiunea Amsterdamului, în 1931 se făceau primele planuri de urbanizare regională. În 1942, în Olanda ocupată, inginerul van Traa începea planurile noului Rotterdam, expuse în 1946. Tot atunci Jan van Ettinger înființează *Bouwcentrum* (Centru al construcției) unde în actualitate se studiază — și cu ajutorul unor aparate, urbanoscop, etnoscop — pe machete, condițiile pentru un oraș mai uman. E bine să amintim că, încă în 1946, la Rotterdam cartierul Lijubaan era unul din primele din lume în care nu mai circulau mașinile. Grupe de cetățeni, numite « consilii ale bunăstării » supervizează amenajările colective ale orașului. Tot mai frecvent sînt folosite pentru planificarea în domeniul urban așa-numitele « jocuri urbane », (Rémy Prud'hon, *Les jeux urbains* în, Analyse et prévision, iunie 1971),

« ARTA MODERNĂ NU ARE CARACTERUL UNUI JOC SOLITAR ȘI GRATUIT. ARTA NU ESTE DOMENIUL VALORILOR DE REFUGIU ».

PIERRE FRANCASTEL

---

simulări jucate din care rezultă un model reprezentativ al realităților puse în acțiune prin deciziile participanților. Caracterul sistematic al jocului folosește și în instruirea viitorilor urbaniști care pot « interpreta » pe rînd — datele prelucrîndu-se cu ordinatorul — rolul de planificatori, politicieni, specialiști funciari, public etc.

15. Arhitectura și urbanistica prospectivă alcătuiesc un teren pe care multe idei ale artiștilor pot prinde contur. În cele ce urmează vom rezuma concepțiile cîtorva prospectiviști. Prin « arhitectura viaductelor » Luis Kahn urmărește ierarhizarea spațiilor servante și a spațiilor servite; centrul orașului este destinat exclusiv omului, mașinile vor fi parcate la porțile-garaje ale orașului, transporturile se vor efectua în comun; viaductele de la încrucișări vor fi ocupate de construcțiile administrative. Yona Friedman, care se autonumește « arhitect de laborator și urbanist pentru miliarde de oameni », a publicat în 1958 manifestul « Arhitectura mobilă »; orașul va fi spațial, pe piloți demontabili și modificabili, deasupra actualelor cartiere suprapopulate (fapt ce va permite ridicarea numărului de locuitori de la 325, în actualitate, la 825 pe ha), solul fiind eliberat pentru activități pur umane. O grilă modulară tridimensională se construiește pornind de la triedre; golurile grilei pot adăposti celule de 25 m^2 suprafață utilă, care pot fi oricînd deplasate. « Vreau să dau locuitorilor orașului, scrie Friedman, posibilitatea să decidă ei înșiși asupra modului lor de viață ».

Orașele plutitoare ale lui Paul Maymont permit extensiunea celor existente. « Arhitectura chimică » a lui William Katavolos se bazează pe solidificarea pereților dubli din mase plastice.

Nicolas Schöffer este teoreticianul orașului spațio-dinamic și cibernetic; dimensiunea orizontală va fi rezervată pentru odihnă, verticala diverselor servicii. Detalii despre Turnul pe care urmărește să-l realizeze pînă în 1976 la Paris (asupra căruia dă amănunte în *Preuves* nr. 8/1971) ar permite să-i înțelegem, chiar dacă parțial, acțiunea de introducere a ciberneticii în artă, pentru care militează din 1948. Turnul va avea 344 m înălțime, va fi construit din tuburi de oțel de 2 × 2 m (15 000 tone oțel) pe un soclu de beton (100 000 tone) și va costa 210 milioane franci. Turnul va vea un rol instrumental, va lua « pulsul », orașului, telescriptoare, ordinatoare instalate pe cele 6 platforme vor furniza informații ale administrației locale, regionale etc., cu ajutorul luminii, mișcării, culorii; 263 de oglinzi vor fi montate pe 143 axe orientate variabil de 113 motoare; în direcția lor 3000 de proiectoare, 2000 distribuite pe grupe de culori și 1000 obturatoare policrome, 2000 flash-uri electrice și 25 laseruri vor arunca fascicule de lumină — în sus, pînă la 2 km. Turnul va vea 5000 parametri. 2/3 din spațiu va fi folosit pentru expoziții, un restaurant turnant, o sală de congrese cu 700 locuri, în plus va putea servi la controlul circulației rutiere în Europa. Construcția va dura doi ani și jumătate; timp de un secol turnul va putea fi modificat, în vederea apropierii de cerințele orașului « în întregime cibernetic ». Impresionantă această « carte de vizită » conjugată la viitor.

Grupul *Arhitecture principe* (arhitecții Claude Parent, Paul Virilio, pictorul Michel Carrade, sculptorul Maurice Lipsi) au publicat în 1966 manifestul « ordinului oblic ». Grupul londonez *Arhigram*, format din 8 arhitecți, teoretizează orașul în perpetuă devenire, cultura urbană în dezvoltare, introducerea efemerului în faptul arhitectural, refuzul estetismului. Orașul « biologic » al lui Paolo Soleri, urbanismul subteran al lui Edouard Utudjien, secretarul general al Grupului de studii și de coordonare a urbanismului subteran, « profețiile » lui Yves Klein (1959) asupra evoluției arhitecturii spre imaterial, structurile geodezice ale lui Buckminster Fuller — dymaxion = dinamic + maximă eficacitate — pentru stabilirea unui microclimat ideal, anvelopele pneumatice ale lui Frei Otto, grupul *Metabolism* fondat în 1960 de Noriaki Kurokava, « arhitectura sateliților artificiali pe orbită », astro-urbanismul lui Martin Pinchis au devenit exemplele « clasice » ale cărților despre viitorime, precum cunoscuta lucrare a lui Michel Ragon, « Où vivrons-nous demain ? ». Intervenția noilor producții ale artei în decorul orașului — de la sculpturile hidraulice ale lui Kosice, la fîntînile de apă și foc și perdelele de fum și vapori colorați ale lui Yves Klein, de la sculpturile magnetice ale lui Takis la « colorările » lui Uriburu, și enumerarea ar putea fi adusă « la zi » — ar contribui și la educarea unui nou public urban.

16. « *Artistul* — scrie Palma Bucarelli — *nu mai e un fabricant de obiecte privilegiat, ci un operator social* (s.n.) *ale cărui intervenții nu pot fi nici hazardate, nici arbitrare* ». Fuga, pe diverse căi, de la această evidență poate avea consecințe grave. Introducerea (sau reintroducerea) artistului în « grupul de decizie » al celor ce luptă pentru evitarea reificării viitorului depinde în bună măsură de promptitudinea răspunsului (și răspunderii) lui de operator social, de specialist al limbajului vizual. Artistul nu poate rămîne indiferent: nu trebuie să rămînă indiferent la aspectul mînerului umbrelei sale, la aspectul autobuzului cu care călătorește, la forma acelui recipient grație căruia, la 1884, prefectul de Sena, domnul Poubelle, și-a putut substantiviza numele, la invazia prostului gust etc. etc. Dilatarea panoramei artistice, într-o epocă în care — așa cum spune Argan, preluînd o serie de termeni blagieni despre stilul ca stil de viață — orizontul este *cultura de masă*, iar accentul axiologic este dat de *căutarea tehnologică*, implică mai direct artistul în rîndul modelatorilor (prin contribuția lui la modelarea ambianței) comportamentului uman. Decurge din această imensă responsabilitate că, în domeniul producției artistice cu destinație publică, criticul — fie și în calitatea lui de cetățean, de consumator urban avertizat, avizat — are datoria să pună în discuție uneori (nuanța exactă ar fi « de atîtea ori ») *condiția morală* egoistă și îndoielnică (exprimarea e, desigur, un eufemism) a artistului care, cunoscînd caracterul nociv al acțiunii lui (intervine și alt aspect: cine, ce și de ce comandă), acceptă impresia sugestiilor unor improvizați și, am dori, efemeri responsabili iresponsabili, profită de condiția anonimatului, plantează, pentru zeci de ani, pentru zeci de mii de « utilizatori », puzderie de exemplare de sub-artă, « pun umărul », în continuare, la compromiterea ambianței, cu slaba justificare că, din prețul jalnicului compromis, va realiza o prezumtivă capodoperă « de atelier ».

De la 1737, cînd în *Mercure de France* apăreau primele exemple de « critică de artă » scrisă și pînă spre zilele noastre, critica suferea de un mare defect, acela că *venea după*, realitate ce a îndreptățit spumoasa observație a lui Paul Eluard: « Artiștii fac ochi noi, criticii de artă ochelari ». Nu intenționăm să afirmăm că « ochelari » noi pot aduce modificări de « ochi » artistic (deși ipoteza este plauzibilă), ci doar să subliniem că *informarea din abundență a consumatorului* este o primă condiție a unei gîndiri urbane metodice. Cum, trebuie să recunoaștem, sîntem abia la această primă condiție, a informării (de unde și aspectul acestor note, conspecte oarecum « pentru folosință personală » cu un adevărat Mont-Blanc de material faptic), artiștii și criticii fiind, împreună, consumatori urbani, trebuie să acționeze în sensul urgențelor sociale, una dintre acestea fiind formarea, educarea publicului urban, fără de care orice tentativă de democratizare reală a deciziilor eșuează.

MIHAI DRIȘCU

Str. Stavropoleos — București: suprapunere fericită de stiluri — acest « colț » de oraș — imagine a măsurii și echilibrului, dă sentimentul locuirii. ▶

« . . . ARHITECTUL, SCULPTORUL, PICTORUL, MUZICANTUL ȘI POETUL AR TREBUI SĂ TRĂIASCĂ DIN SCHIMBURI RECIPROCE ÎNTR-O COORDONARE ARMONIOASĂ, SINGURA VALABILĂ ÎN ZESTREA CIVILIZAȚIEI EUROPENE . . . »

G. M. CANTACUZINO, OCTAV DOICESCU (1941)

EXEMPLUL TRECUTULUI

Consultarea cîtorva publicații de altădată — operație care, în acest cadru, nu poate, desigur, presupune « despuierea » tuturor surselor — este în măsură să ofere o cantitate de material teoretic a cărui bogăție nu era de bănuit. Cercetătorul are surpriza unui mare număr de reviste consacrate arhitecturii și artei, chiar dacă unele sînt efemere și îndreptățesc acidul comentariu pe care, în 1922, îl face, apelînd la un citat din Creangă, E. A. Pangrati: « De început să încep, c'apoi de lăsat mă las eu numaidecît ».

În cele ce urmează semnalăm, comentăm fugitiv și « dezgropăm » unele fragmente de texte.

Printre primele publicații ale domeniului sînt — programul e, în parte, sugerat chiar de titlu — *Analele arhitecturei și ale artelor cu care se leagă, publicate sub direcțiunea d-lui I. N. Socolescu* între 1890—1894. Pe lîngă obișnuitele rapoarte ale Societății arhitecților români, apar planuri de arhitectură, îndrumări iconografice, articole « de opinie ». După mai bine de 25 de ani de la întemeierea școlii de belle arte se pune întrebarea « *unde ne sînt artiștii care i-a format?* » (*Arta la noi*, semnat Laocoon, nr. 6—7/1892), se discută restaurarea monumentelor religioase, se protestează vehement împotriva dărîmării mitropoliei din Tîrgoviște, după care « *s-a făcut cuvenita ceremonie de punerea pietrei fundamentale a restaurării* » (!), a turnului de la Trei Ierarhi etc. (nr. 9—10/1892). Sînt expuse majoritatea soluțiilor « la zi » în proiectarea unui mobilier școlar corespunzător și se pledează pentru adoptarea lor. G. Mandrea este interesat de « *Relațiile dintre artele decorative și arhitectură* » și ajunge la concluzia că « *istoria arhitecturii e strîns legată de istoria artelor industriale și legile frumosului și a stilului sînt concepția meseriilor artistice* » (nr. 3—4/1892).

În nr. 2 din *Arhitectura, revistă română de artă* (întemeiată în 1906) sub direcția lui George Sterian și patronată de Societatea centrală a arhitecților din România, apare raportul lui Al. Tzigara-Samurcaș, *Arta publică*. Deplîngînd lipsa unei culturi estetice a masei publicului — de altfel, această constatare nu lipsește, din păcate, nici din diversele analize ale realității actuale — articolul cere « *să apreciem rolul social al artei și să ne convingem că de producțiunile ei depinde în bună parte progresul industrial* ». Este amintit faptul că, în 1835, camera de comerț a Angliei a deschis o anchetă asupra stării industriale și asupra « mijloacelor de a răspîndi gustul artelor în clasele industriale și în popor »; constatarea « lipsei desenatorilor englezi » pentru produsele industriale a dus la înființarea unui departament al artei practice. Mișcarea belgiană *L'œuvre de l'art public*, fondată de Eugène Broeman, milita pentru colaborarea artist-public-autorități, iar programul *congreselor artei publice* — (primul a avut loc la Bruxelles, în 1898) — rezumat de autor, reprezentantul României la aceste întîlniri — reia intențiile acesteia și își propune « 1) *să creeze o emulație între artiști, arătîndu-le mijlocul practic de a se inspira de interesele generale;* 2) *să dea o formă artistică la tot ce stă în legătură cu viața contemporană;* 3) *să redea artei misiunea ei socială de odinioară aplicînd-o ideilor moderne în toate domeniile publice* », obiectivul final fiind « *realizarea progresului moral, economic și social prin școală, prin academie și școalele de arte, prin muzee și expoziții, prin teatru, prin* a s p e c t u l ș i a d m i n i s t r a ț i a d o m e n i u l u i p u b l i c » (s.n.).

Cum în același an revista își încetează apariția, nu mai putem afla roadele practice ale acestor înțelepte intenții.

Din *Arhitectura, revista societății arhitecților români*, înființată în 1916, cităm din articolul-program *Ce vrem:* iarăși apare constatarea « *că în timpul de față marele nostru public este încă lipsit de criteriu în materie de arhitectură, dînd preferință unor lucrări ce sînt departe de a corespunde cerințelor artistice, economice și higienice* ». Pentru stabilirea acestui criteriu « paginile acestei reviste vor fi deci larg deschise pentru cei ce vor avea ceva de spus în acest sens fie că aceștia vor fi *artiști, arhitecți, sculptori, pictori, gravori, decoratori, fie că din mulțime se va ridica un glas care să contribuie la realizarea scopurilor ce urmărim* ».

Tot din primul număr al revistei aflăm date din istoria învățămîntului de arhitectură în țara noastră: dacă un învățămînt de arhitectură a fost prevăzut încă din 1864, abia în 1892—1897 a început practic, întîi ca școală particulară, apoi, la propunerea lui Gheorghe Mîrzescu, fiind o secțiune de arhitectură pe lîngă școala de arte frumoase. În 1904, cu sprijinul lui E. A. Pangrati, ia ființă o școală superioară de arhitectură, care între 1914—1916 a avut 94 elevi. În 1891, la 26 februarie, fusese înființată Societatea arhitecților români; în 1916 în toată țara erau recunoscuți 150 arhitecți. Din nr. 2 al acestui trimestrial aflăm că la primul congres al arhitecților din toată țara urmau să fie prezentate de către I. D. Trajanescu niște « *discuțiuni și propuneri relative la edilitatea și estetica orașelor* », însă această (și atunci) problemă-cenușăreasă a fost amînată pentru congresul următor. Ion D. Trajanescu și Statie G. Giortan sînt directorii proprietari ai revistei *Artelor frumoase, arhitectura, sculptura, pictura, arta decorativă* (1922) care apare sub patronajul cercului « Ion Mincu », prim redactor fiind N. Tonitza, iar colaboratori Paciurea, Costin Petrescu, Gabriel Popescu, Petrașcu. Revista intenționează să fie o « oglindă a vieții noastre artistice cu toate nuanțele noi și vechi ce o caracterizează »: se preocupă de mult-dezbătutul « stil românesc », de locuința la țară, de monumente istorice. Nici această revistă în care apare acel comentariu al lui E. A. Pangrati despre efemeritate nu are o viață mai lungă.

Odată cu apariția *Contimporanului* (1922) misiunea socială a artei este pusă în discuție pentru prima oară de pe pozițiile avangardei internaționale. În articolul *Stil nou: arhitectura* (din nr. 47, septembrie 1924) Marcel Iancu scrie: « *Mișcarea dada protestase contra neîncetatei reapariții a neoclasicismului în arhitectură. Am lansat primele manifeste în 1915 în care proclamam: 1) Colaborarea artelor plastice abstracte cu arhitectura întinerită (izolarea lor era pricina neputinței); 2) Contra comerțului de artă și a expozițiilor (venalitatea a dat naștere indirect însingurării artistului și mizeriei boeme); 3) Contra ramelor la tablourile abstracte (ele nu mai sînt secțiuni naturaliste, singură arhitectura este cadrul ei); 4) Contra trufiei supraomenești a artistului cultivată de la renaștere încoace (artistul nou este omul ce se întoarce în societate). Aceste manifestări erau însoțite atunci de exemplificări ale colaborării artelor plastice abstracte în arhitectură. Mai tîrziu grupul artiștilor radicali (Arp, Eggeling, Richter și Iancu) cereau chiar anonimatul operei de artă* ». În numărul 53—54 (februarie 1925) consacrat arhitecturii este inserat manifestul lui Richter semnat la Berlin în 1923: « . . . • *în total vedem problema noastră în a crea conștiința unității tuturor funcțiunilor vieții, în a clădi tipul ei • problema noastră specială o vedem în a organiza mijloacele (raport de formă, culoare, sunet) potrivit fundamentelor cunoașterii noastre • realizarea acestei organizări este problema actuală a artei independent de domeniul în care găsește aplicare (tehnică, chimie, cinematografie, arhitectură, pictură etc.). Nu mai vrem operă de artă cu nuanțele personale și rafinamentele, care ne-au*

«Statuia aviatorilor» din București — autori I. Fekete și L. Kotzebue: reunind într-o sinteză forma închisă ca expresie plastică și în același timp deschisă ca desfășurare spațială, rămîne un exemplu de ax monumental al unui spațiu urban. ▶

EROILOR
AERULUI

« O CAPITALĂ TREBUIE SĂ FIE IMAGINEA PERMANENȚEI UNUI STAT. ACEST SIMȚ AL PERMANENȚEI ESTE ȘI EL UN ELEMENT DIN CELE MAI VALABILE PENTRU NOȚIUNEA DE FERICIRE ».

G. M. CANTACUZINO, OCTAV DOICESCU (1944)

stînjenit și reprezintă lipsa de putere. Vrem construcție elementară. Este de cea mai mare importanță pentru noi să cunoaștem legile organice ale mijloacelor noastre de expresie și să clădim cu ele ».

Articolul lui Marcel Iancu *Arhitectura nouă*, pledoarie împotriva « *catastrofalului individualism în artă* », cuprinde fragmente din manifestul artiștilor radicali Eggeling, Iancu, Richter — din 1918: « *Noi artiștii reprezentăm o esențială parte a generalității și vrem să preluăm răspunderea evoluției ideale . . . Credința noastră este arta frățească, misiunea nouă a omului în societate. Arta constrînge la o unitate de concepție ce trebuie să fie fundament al omului nou . . . Cel mai înalt concept al nostru este căutarea unui plan atotcuprinzător de orizont spiritual* »; soluția lor este « *distrugerea* » expoziției și crearea *atelierului de colaborare artistică la problemele vieții*, capabil să desființeze « *dualitatea viață-artă* » și *dualismul artist-om*. Concluzia este că « *Toate valorile esențiale ale arhitecturii trebuie revizuite, interiorul — singurul scop al actului de a clădi — urbanismul — scopul social al arhitecturii* — și estetica — *aceasta în sensul funcționalist utilitarist al arhitecturii de azi* ».

Le Corbusier este prezent cu fragmente din *Către o arhitectură*, cu *Manual de locuință modernă* (nr. 57—58/1925), Alberto Sartoris cu o serie de *Elemente de arhitectură funcțională* (nr. 90/1931), sînt reproduse lucrări de Van Doesburg, Taut, El Lissitsky, Moholy-Nagy, Rodcenko. Activitatea lui Marcel Iancu (nu trebuie uitată nici creația lui arhitecturală propriu-zisă) este continuată la revista bilunară de urbanism și arhitectură *Arta și orașul* (1925) redactată de C. Cotifide, M. Iancu, C. Ionescu, St. Mihăescu; el intenționează ca « *această foaie să fie punte între public și prima artă — arhitectura* » . . . « *Azi se măsoară civilizația popoarelor după cultura sa arhitectonică* ».

« *Arhitectura de altădată* — scrie Marcel Iancu în articolul « *Urbanism* » — *avea un caracter reprezentativ teatral . . . A dispărut credința azi că numai arhitectura poate include o estetică. Arhitectul e chemat azi să dea soluții morale — din punct de vedere social și estetic tuturor acestor probleme* ».

Dizidenții « radicali » de la *Contimporanul*, întemeietorii *Integralului* (1925) nu au preocupări speciale în acest domeniu — rămîne de amintit însă *academia artelor decorative* devenită apoi *academia de artă modernă aplicată* — însă ei sînt cei care ating maximum de virulență în combaterea stării artistice a epocii: « *Intre ziduri de beton armat și grădini artificiale iată viața, marea viață, viața cea de toate zilele, viața orașului care amenință prin mii de coșuri de fabrică, viața care trăiește cu și prin proiecte, prospecte și manifeste. E geometria trotuarului și pavajului care scrîșnește sub mers; sintaxa inflexibilă a citadinului, intervenția simetrică și dură a inginerului* ». (*Precizări*, în nr. 5/1925).

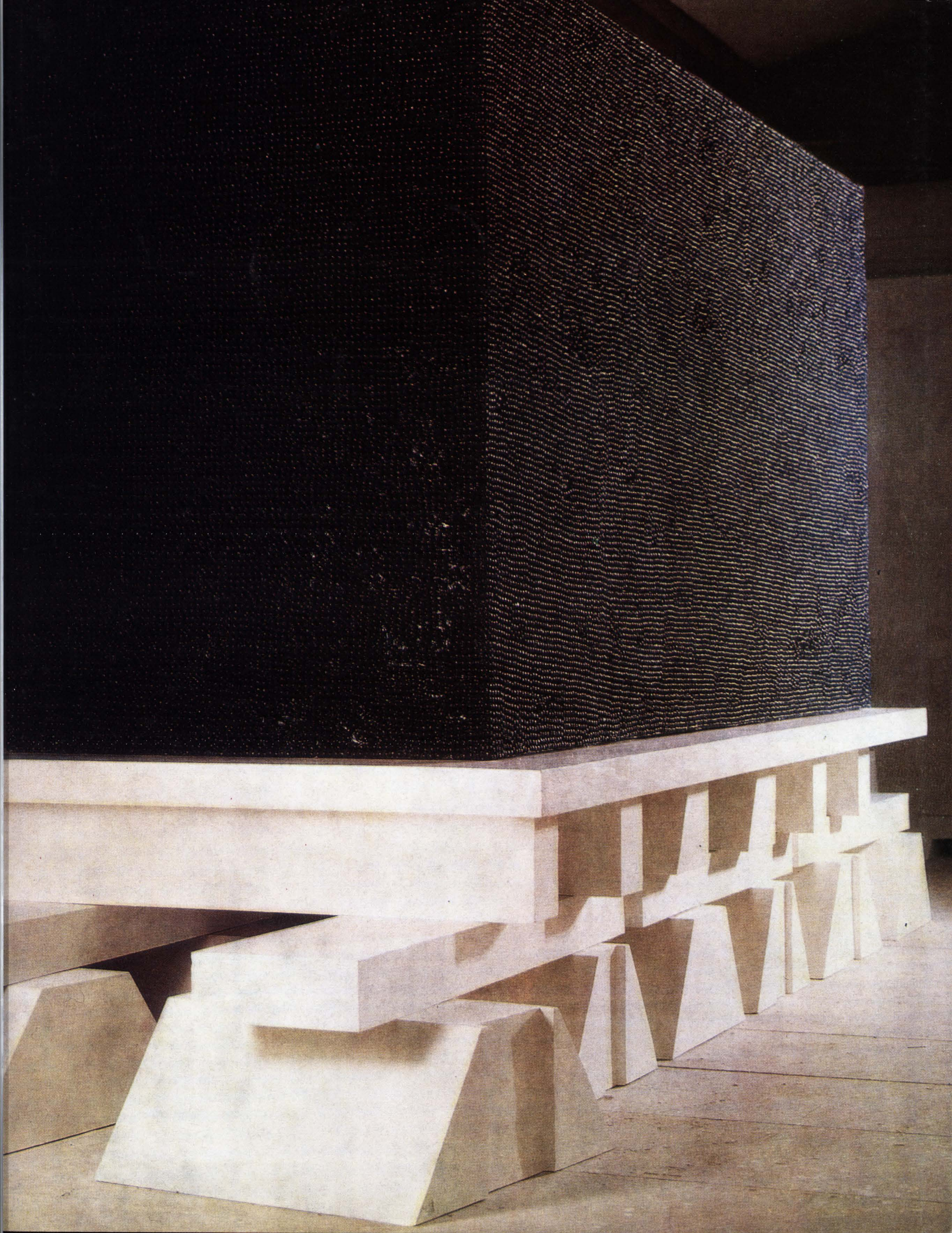
La această realitate obiectivă răspunsul artistic este, în concepția integraliștilor, inadecvat: « *Cert deasemeni că* — scria M.H. Maxy în articolul *Politica plastică* (în nr. 9/1926) — *există încă un norod de inadaptați și de întîrziați ai sensibilităților trecute ce rumegă din cocoașa puținței lor uzufructul marilor idealuri dig.tate în văzul și aprobarea admiratorilor lor estetizați la aceleași focare. Aceștia formează puhoiul tuturor declasaților, tuturor dezamăgiților, puhoiul dramei artistice. Meșteșugul lor învățat din copilărie în veșnică durere, devine cu timpul acrobație artistică, seacă de orice conținut sufletesc. Pe aceștia îi copiem aci la noi, prin intermediul lor luăm contact cu arta așa-zisă occidentală. Restul e ca adaosul de cicoare la o cafea trezită. Puțin costum național, o floricică, o cosiță, o ulicică, o horă . . . o horă românească cu meșteșug franțuzesc* ».

Chiar dacă glasul artistului preocupat de aspectul cetății e « vox clamantis in deserto », ecourile lui sînt păstrate: a mai fost amintit în această revistă articolul lui Mac Constantinescu *Estetica străzii*, publicat în broșura *Aspecte de artă în București*, editată de Asociația pentru urbanistica Bucureștilor. Autorul critică întîmplătorul și improvizația în privința elementelor ce formează — cu un termen actual — « mobilierul urban » — grilajuri, chioșcuri, corpuri de iluminat, semne de circulație, bănci, guri de apă, « *chiar și acele mici edicule care amintesc de numele unui ilustru împărat din dinastia Flavilor* », calitatea precară a elementului statuar, « arta *sforăitoare și inexpresivă, superproducție de redingote de bronz, de soldați care joacă golf și de găini jumulite care ar vrea să pară vulturi* » și propune înființarea unei comisii estetice în măsură să avizeze aceste producții. O altă broșură, *Către o arhitectură a Bucureștilor*, cuprinde opiniile lui Marcel Iancu, Horia Creangă, Octav Doicescu. « *Urbanismul* — scrie Marcel Iancu în articolul *Utopia Bucureștilor* — *se poate formula ca o arhitectură dirijată; a iubi trecutul* — avertizează același — *nu înseamnă a paraliza viața; se va proceda la desființarea străzilor inutile iar tramvaiele vor fi trimise în subsolul orașului* » Horia Creangă în *Anarhia stilurilor și arta viitorului* combate « *stilul așa-zis românesc cu ochi de vapor, cu balconașe în fier forjat, cu bow-windouri cu monograma proprietarului în tencuială* ». « *Alături de frămîntările meșteșugarului și artistului* — scrie Octav Doicescu în *Spiritul arhitecturii Bucureștilor* — *trebuie să vegheze însă și cetățeanul. Locuitorii acestei cetăți, deasupra proprietăților individuale, au o proprietate colectivă, frumosul* ».

Nu lipsite de interes sînt apelurile pentru profesionalizarea artelor grafice, răspunzătoare de « tapiseria străzii », afișul. *Almanahul graficei române*, care din 1924 apare la Craiova și are printre colaboratori pe N. Iorga, C. Mille — publică apelul lansat de Stelian Popescu *Ne trebuie o școală de arte grafice* (1927); Em. Bucuța pledează *Pentru artistul grafic* (1928) și amintește că profesorul Academiei de Stat de arte grafice și industria cărții din Leipzig, George Alexandru Mathéy este originar din Sibiu; Virgil Molin, unul dintre animatorii editurii « Scrisul românesc » scrie despre *Afișul artistic* (1928): « *Stîlpul de afișaj este un puternic punct de atracție, este considerat un termometru al temperamentului straturilor sociale ale mediului și al gradului de cultură* ». Afișul funcționează ca « *o fotografie à la minut. Fiindcă în afiș toate sînt à la minut. Expresiunea este sumară, trecătoare; publicul pieton trebuie captivat în fugă și pus în cunoștință de conținut și rost aproape în mod fulgerător! Însuși afișul e pentru moment. E floare de o zi, cu viață efemeră* ». Murnu, Șirato, Maur, V.I. Popa sînt considerați reprezentanții de frunte ai artelor grafice, autorul criticînd grafica de carte a lui Maxy și tipografia « elementară » germană.

Pe lîngă aceste tentative ce atacă domenii particulare, vom zăbovi asupra primei încercări autohtone de doctrină a esteticii urbane *Estetica Bucureștiului*, realizată de profesorul C. Sfințescu, în *Urbanismul* monitor al Uniunii orașelor din România, apărut sub îngrijirea Institutului urbanistic al României (1932). Autor al unor *Elemente și condiții de frumusețe a orașelor* (1920), C. Sfințescu amintește în studiul men-

« Marele paralelipiped înstelat » — lucrare de Horia Damian din seria « marilor construcții »: structură clară, depășind diviziunile moștenite ale artei ca și segregația arhitectură-plastică într-o sinteză care se poate defini drept o formă posibilă pentru plastica spațiului civilizației contemporane. ▶



« DACĂ ARTELE PURE SÎNT CEEA CE VREI SĂ VEZI ÎNTR-O ȚARĂ, ÎN SCHIMB GRAFICA ESTE CEEA CE EȘTI OBLIGAT SĂ VEZI ÎN ACEA ȚARĂ ».

PETRE GRANT (1944)

ționat lucrările congreselor de estetică urbanistică (Washington 1908, Rochester 1910) ce definesc urbanistica în sensul « artei pentru toți ». Simbolurile urbanistice sînt *spațiile libere, spațiile clădite, circulația*; « afectele care socializează gîndirea » (Lanson) fac distincția între 1) *frumosul natural*, 2) *stilul arhitectonic*, 3) *organizarea circulației*. Simbolurile estetice sînt *acțiunea senzorială* (perspectiva, coronamentul, aspectele din văzduh, silueta), *acțiunea sentimentală* (efectul psihologic al contrastului, varietății, regularității), *acțiunea intelectuală* (imaginea ce ține de adaptare, orientare, echilibru între viața socială și lucrativă), toate acestea alcătuind *personalitatea urbanistică*. Sînt amintite amenajările împrejurimilor capitalei (în 1929, Snagovul, apoi Pustnicul) și « cruțarea » elementelor naturale a pitorescului natural (Băneasa); sînt criticate sugestiile Marthei Bibescu care propunea « colorări ale caselor pe cartiere, ca altădată la Petersburg », se insistă, lucru în perfect acord cu teoriile cele mai noi, asupra aspectului *decorației mobile* — autobuze, oameni.

Încă neegalată la capitolul calitate tipografică, revista *Arta și tehnica grafică*, apărută în 1937, prezintă periodic afișe, coperte. Mac Constantinescu publică niște *Considerații asupra afișului* (caietul 1/1937) în care ia în discuție « *evoluția afișului poate prea lentă* » — din păcate, după 35 de ani nu putem suprima pe « poate » — și notează producțiile realizate de Anestin, A. Demian, Petre Grant, V. I. Popa, A. Jiquidi, Paul Miracovici, L. D. Bălăcescu.

Vom încheia această lectură selectivă cu o serie de extrase din *Simetria*, revistă înființată în 1939 de către G. M. Cantacuzino și Octav Doicescu.

Zelul negator este însoțit de soluții teoretice care și-au găsit o serie de confirmări în ultimele decenii. « *Arhitectura națională* — scriu întemeietorii revistei în programul *Declarație* — *născută din Expoziția anului 1907 și cavourile arhitectului Mincu, clasicismul noptierelor lui Dufayel și a obositelor frontoane și cartușe ale palatelor oficiale din 1900,* « *modern-stilul* » *chinuit (neusachlichkeit)* (sic !) *al interioarelor lui Sarah Bernard, sesetionismul romantic al lui Otto Wagner, funerara rigiditate din München, coșmarul mașinei de locuit și a locuinței mașină valabilă la Ecuator și la Polul Nord* (vom observa că îndoielile față de doctrina lui Le Corbusier, de-a dreptul critica acesteia, desigur de pe alte poziții decît cele ale academiștilor, e printre primele în Europa care îi descoperă limitele, încă înainte de marile lui creații [n.n.]; N. Nedelescu îl numește pe Le Corbusier pontiful unui nou academism) « *funcționalismul formalist care provocase snobismul lipsei de forme, reacțiunea minoră a îndrăgostiților de pitoresc teatral și exotic, iată bilanțul unei jumătăți de veac de zăpăceală și de febră din care ieșim* ».

« *Toată drama arhitecturii moderne provine din confuzia utilului cu simbolul și a volumului cu forma. Umflarea utilului peste măsura utilă nu poate da o formă și nu orice e demn de simbol. România* — scriu în *Arhitectura și peisajul* — *are una dintre cele mai frumoase arhitecturi rurale din cîte există. Țăranul român e cel mai bun arhitect român. El are darul de a scoate din cele mai umile materiale o locuință a cărei proporție și al cărei gust poate fi oricînd și pentru oricine o lecție de armonie și de mare meșteșug* ».

« *Arhitectura* — citim în articolul *Coordonare*, nr. IV/1941 — *este o artă socială prin excelență neputînd trăi izolată în mijlocul unei civilizații, materializînd gîndirea unei epoci în forme plastice, întrebuințînd și temele pe care celelalte arte le dezvoltă pe plan abstract și sensibil. Arhitectura fiind obligată prin chiar materialele pe care le întrebuințează să simplifice la maximum, ajungînd la ideograme, poate deveni la rîndul ei izvorul unei tematice pentru celelalte arte . . . Astăzi artele noastre trăiesc izolate, fără gînd director . . .* « *Căci arhitectul, sculptorul, pictorul, muzicantul și poetul ar trebui să trăiască din schimburi reciproce într-o coordonare armonioasă, singura valabilă în zestrea civilizației europene . . .*

Școala ar putea centra această mare problemă, începînd cu acea școală în care toate artele ar fi grupate ». *Omul și orașul sau urbanismul efemer* este titlul unui articol din nr. V/1944 în ideile căruia mulți « prospectiviști » ar putea și ar trebui să-și recunoască germenii: « *Locuința e problema centrală a urbanismului . . . Nici efecte de perspectivă nici scheme de circulație nu pot imprima o pecete valabilă unei grupări umane. Singură locuința are un rol hotărîtor în configurarea unui oraș, justificînd ulterior anumite expresii monumentale.* »

De la locuință, *atom urbanistic și simbol al securității* trebuie transformat « *orașul moloh al secolului XIX — cu un centru amăgitor de lux și bogăție, care e veșnic asediat de o centură de mizerie, oraș care e via imagine a lipsei de organizare tipică societăților surprinse în egoismele lor* ».

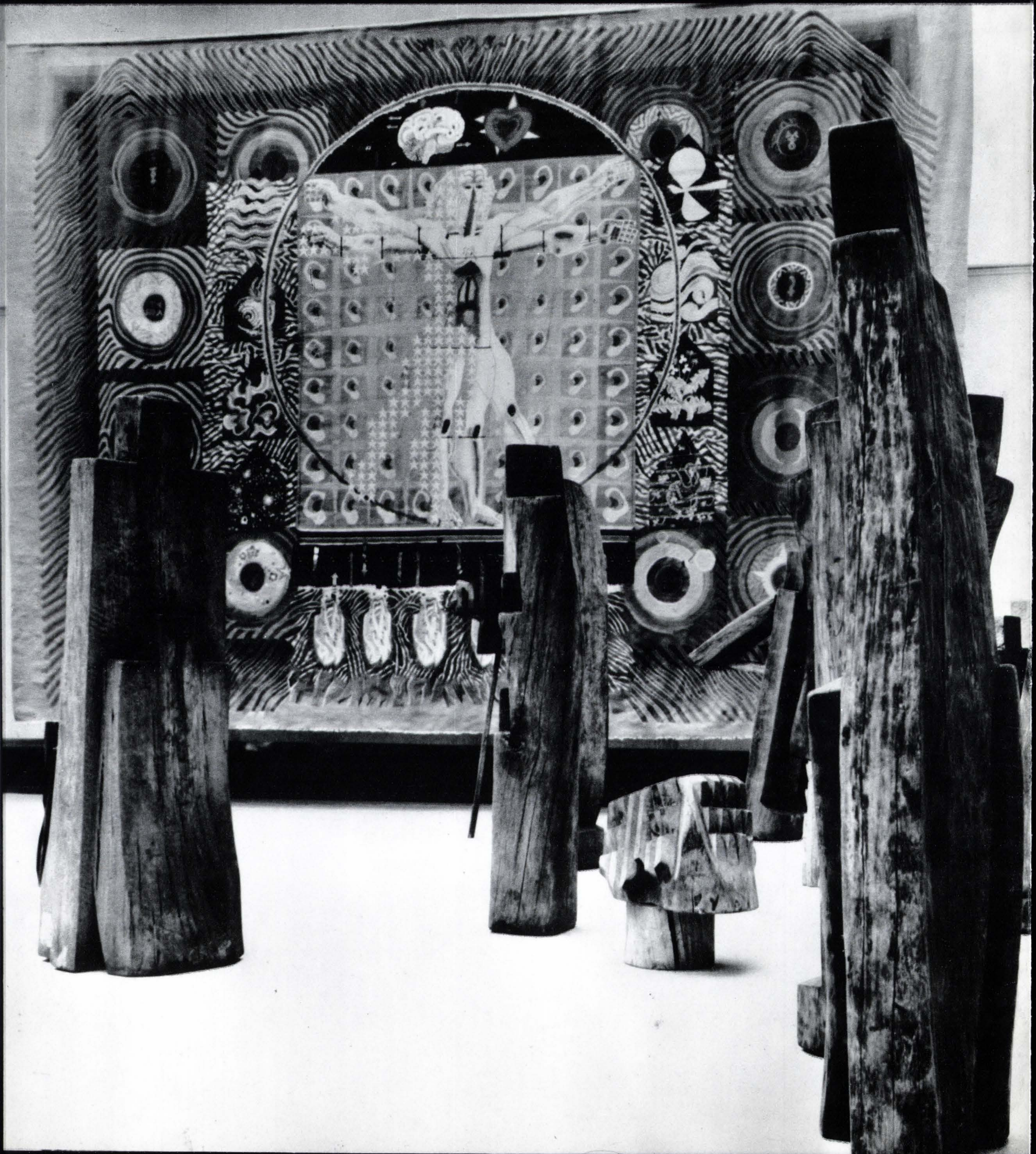
Responsabilitățile graficianului față de aspectul orașului interesează pe P. Grant: *Mici discipline în grafică*. Articolul debutează cu un citat din Maximilian Vox, *Desenul în publicitate:* « În toate țările lumii desenul publicitar reprezintă forma de artă asupra căreia se vor apleca mai tîrziu (natural în măsura în care se vor interesa de epoca noastră) așa cum noi sîntem aplecați asupra imaginilor de Épinal, asupra gravurilor în fibră, asupra ilustrațiilor romantice, încă și mai recent asupra jurnalelor ilustrate ale anului 1900 » . . . P. Grant consideră grafica un « *tratat de amiciție cu masele* ». « *Grafica sunt afișele de pe stradă, prospectele și cataloagele, coperțile și ilustrațiile de cărți, paginația ziarelor și a revistelor, firmele și vitrinele magazinelor și prezentările și ambalajele de tot felul de la produsele de înfrumusețare și pînă la pachetul de țigări, biletele de tramvai și legitimațiile de tot soiul, hîrtiile de valoare, bancnotele, titluri de acțiuni, timbrele, însăși anunțurile oficiale, ,,afiptele'', semnalizările circulației și cîte și mai cîte* ». « *Grafica în sensul ei mai larg, vrea să facă cunoscut* » . . . « *dacă artele pure sînt ceea ce vrei să vezi într-o țară, în schimb grafica este ceea ce ești obligat să vezi în acea țară* ».

Absența specialiștilor în scris este un serios motiv de discuție ținînd seama de faptul că « *litera scrisă, cu sau fără desemn sau ornamentație este ceea ce ne propun toți pereții, toate imprimatele, toate formele; litera scrisă este obsesia covîrșitoare a orașului în orice țară* ». Un articol datat decembrie 1944 și semnat de G. M. Cantacuzino și O. Doicescu aduce cîteva generalizări asupra angajării morale ce poate dicta un tip de urbanism: « *O capitală trebuie să fie imaginea permanenței unui stat. Acest simț al permanenței este și el un element din cele mai valabile pentru noțiunea de fericire. Omul muncește și luptă nădăjduind în spiritul unei continuități în care eforturile lui vor fi urmate de alte generații. Prin acel simț al continuității omul consimte mai ușor a se supune disciplinei sociale care poate asigura înfăptuirea orașului visat în care el va trăi nu numai pentru un maximum de randament al muncii sale, dar și pentru un maximum de fericire. Trebuie să tindem a organiza societatea în așa fel ca să-i găsim echilibrul între muncă și individualism și între viața cetății și aceea a familiei. Acestea sînt după noi premisele unui actual urbanism* ».

M. D.

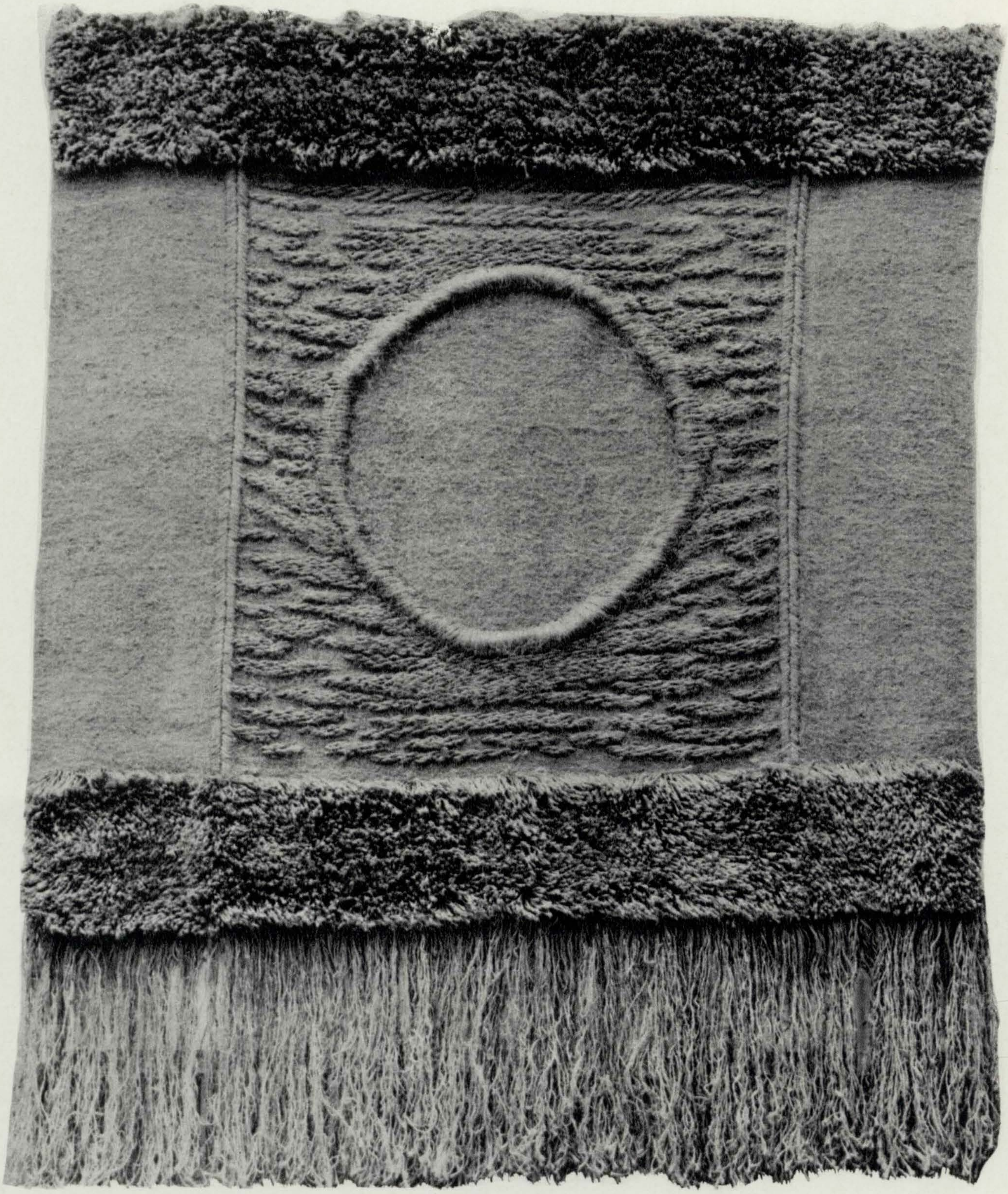
DALLES — BUCUREȘTI, AUGUST--SEPTEMBRIE 1972 • LEMN ȘI TAPISERIE • DALLES — BUCUREȘTI, A

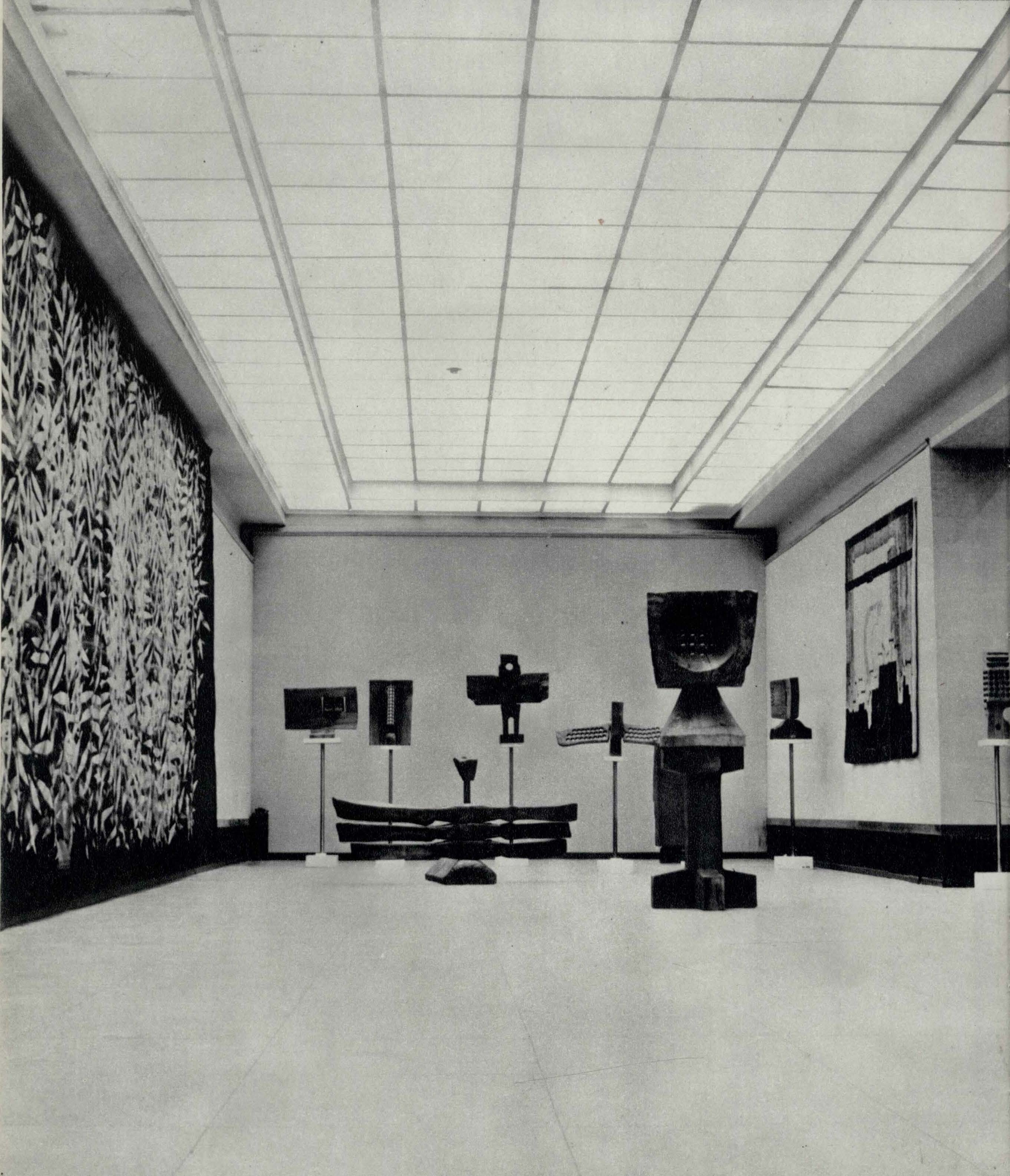
APOSTU • G. CARAGIU • FLĂMÂNDU • GHEORGHIȚĂ • ILIESCU-CĂLINEȘTI • MAITEC • OLOS • SP

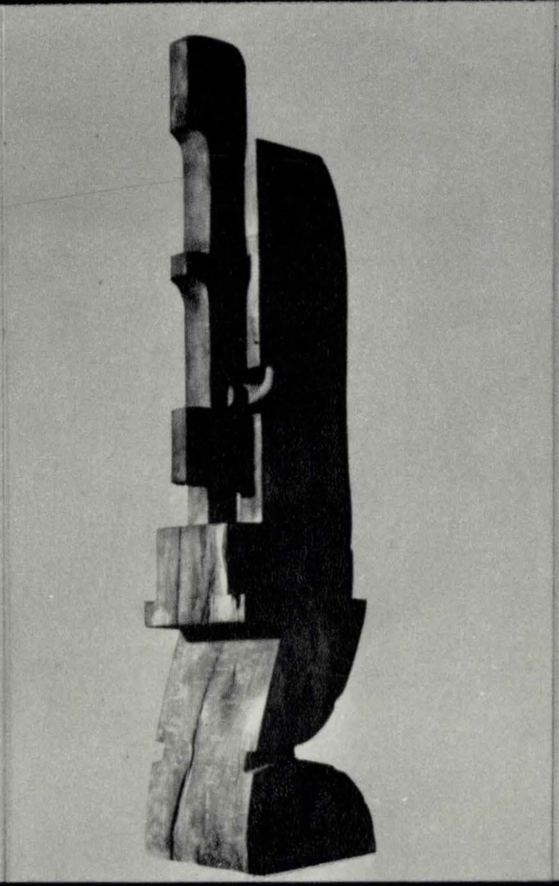
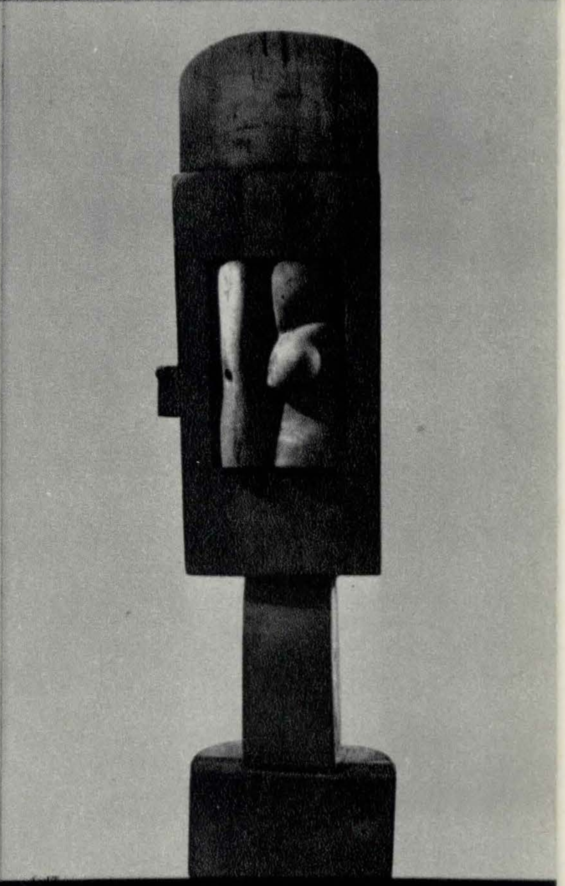


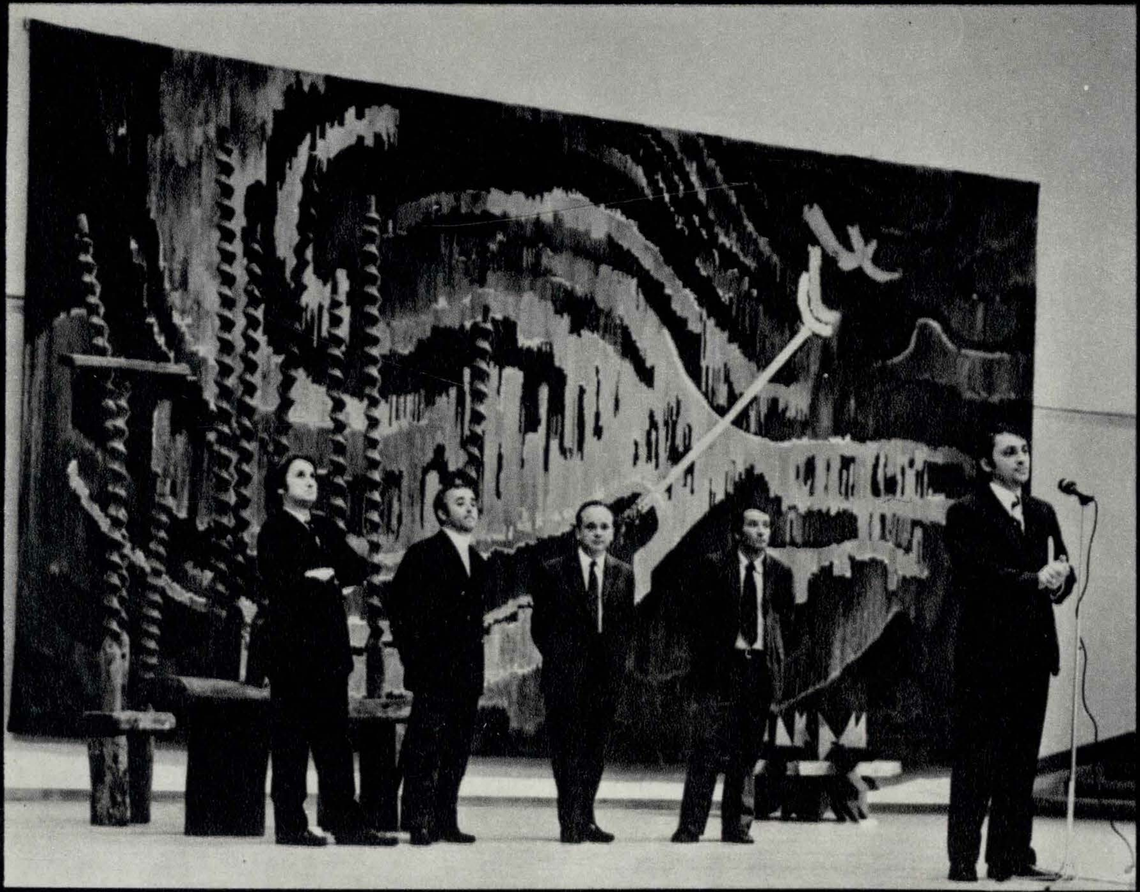
UGUST—SEPTEMBRIE 1972 • LEMN ŞI TAPISERIE • DALLES — BUCUREŞTI, AUGUST—SEPTEMBRIE 1972

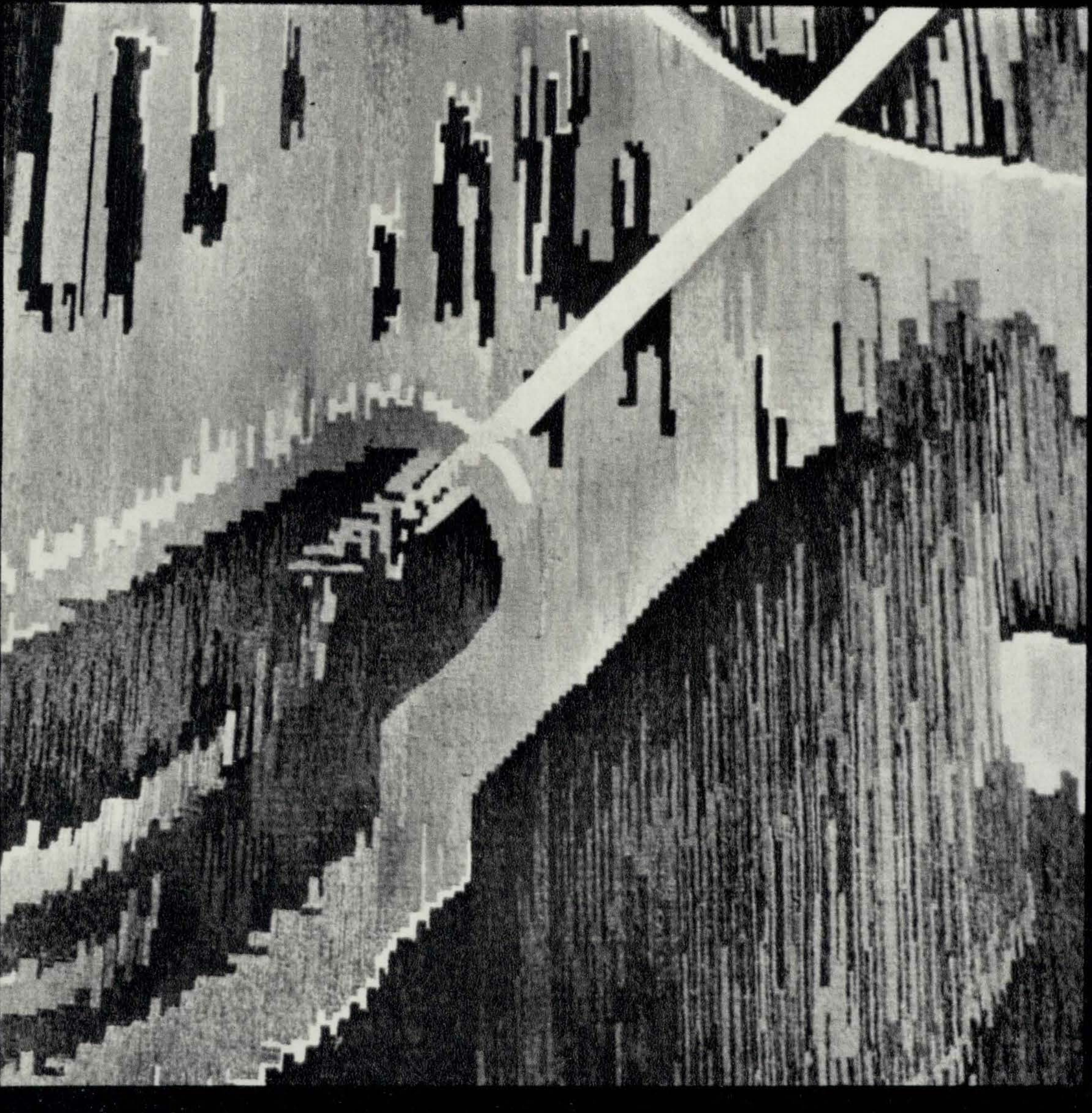
ĂTARU • SZERVATIUS JENÖ • ŞTEFĂNESCU • TIRON • A. ŢUCULESCU • VIDA GEZA • BITZAN •









Între 26 august şi 2 septembrie 1972 a fost deschisă în sala Dalles expoziţia «Lemn şi tapiserie»

Organizatorii expoziţiei — un grup de critici — şi-au propus să opereze pe două din zonele caracteristice pentru actualul stadiu de evoluţie al artei româneşti — sculptura în lemn şi tapiseria monumentală. Acest criteriu şi, bineînţeles, posibilitatea unui fericit acord estetic între cele două materii şi moduri de expresie, au stat la baza alegerii făcute. Fără să poată cuprinde tot ceea ce s-a creat mai interesant în ultimii ani, expoziţia de la Dalles a pus în lumină, cu o mai mare putere de cuprindere şi de sinteză decît alte manifestări, valori şi tendinţe semnificative.

Aşa, de pildă, în domeniul lemnului am avut în vedere atît sculptura-imagine reprezentată prin Vida Geza, Mircea Ştefănescu, Szervatius Jenö, cît şi tehnicile limbajului simbolic non-antropomorf ori de tip constructivist.

Lucrările unor promotori ai acestor orientări şi care sînt gîndite precumpănitor ca ansambluri — este cazul lui Apostu, Maitec, Iliescu-Călineşti — au fost tratate adecvat. La fel grupurile lui Flămându, Spătaru ş.a. În ce priveşte tapiseria, au figurat cîteva lucrări mari, îndeosebi dintre acelea care, fiind comenzi pentru anumite edificii, nu mai fuseseră prezentate în expoziţii. Astfel s-a conturat o expoziţie în afara seriei şi care, printr-un anumit grad de stricteţe şi de coerenţă a selecţiei şi organizării, a izbutit, să ne dea măsura fenomenelor. Problema importantă care se ridică din nou şi care constituie o veche temă a dezbaterilor noastre este pe cît de simplă pe atît de nerezolvată: necesitatea de a organiza expuneri muzeale — altfel spus, cu o anumită stabilitate şi putere de sinteză — care să dea seamă de evoluţia artei contemporane şi de valorile care se constituie în acest proces. Creaţia contemporană nu-şi poate exercita funcţia şi nu-şi poate verifica valorile decît dacă este pusă în situaţia de a determina o luare de conştiinţă despre existenţa şi formele sale, iar muzeul, muzeul viu şi necesar ar trebui să fie tocmai un asemenea loc al actualizării.

Există în atelierele artiştilor un potenţial şi există opere care îşi aşteaptă o mai amplă şi raţională utilizare socială. Locul celor mai definitorii lucrări pentru potenţialul şi orientarea creatoare a anilor noştri este în forul public, în cadrul instituţionalizat al relaţiilor artă-public, în marile spaţii ale oraşului socialist, ca şi în muzee. Acest deziderat, pe care teoretic îl formulăm cu diferite prilejuri, nu e de domeniul viitorului, ci poate avea o scadenţă imediată, dacă acceptăm în practica socială a culturii ideea că arta se elaborează continuu prin mişcarea lăuntrică a creativităţii sub impulsul realului şi al comandamentelor sociale prezente în conştiinţa artiştilor noştri.

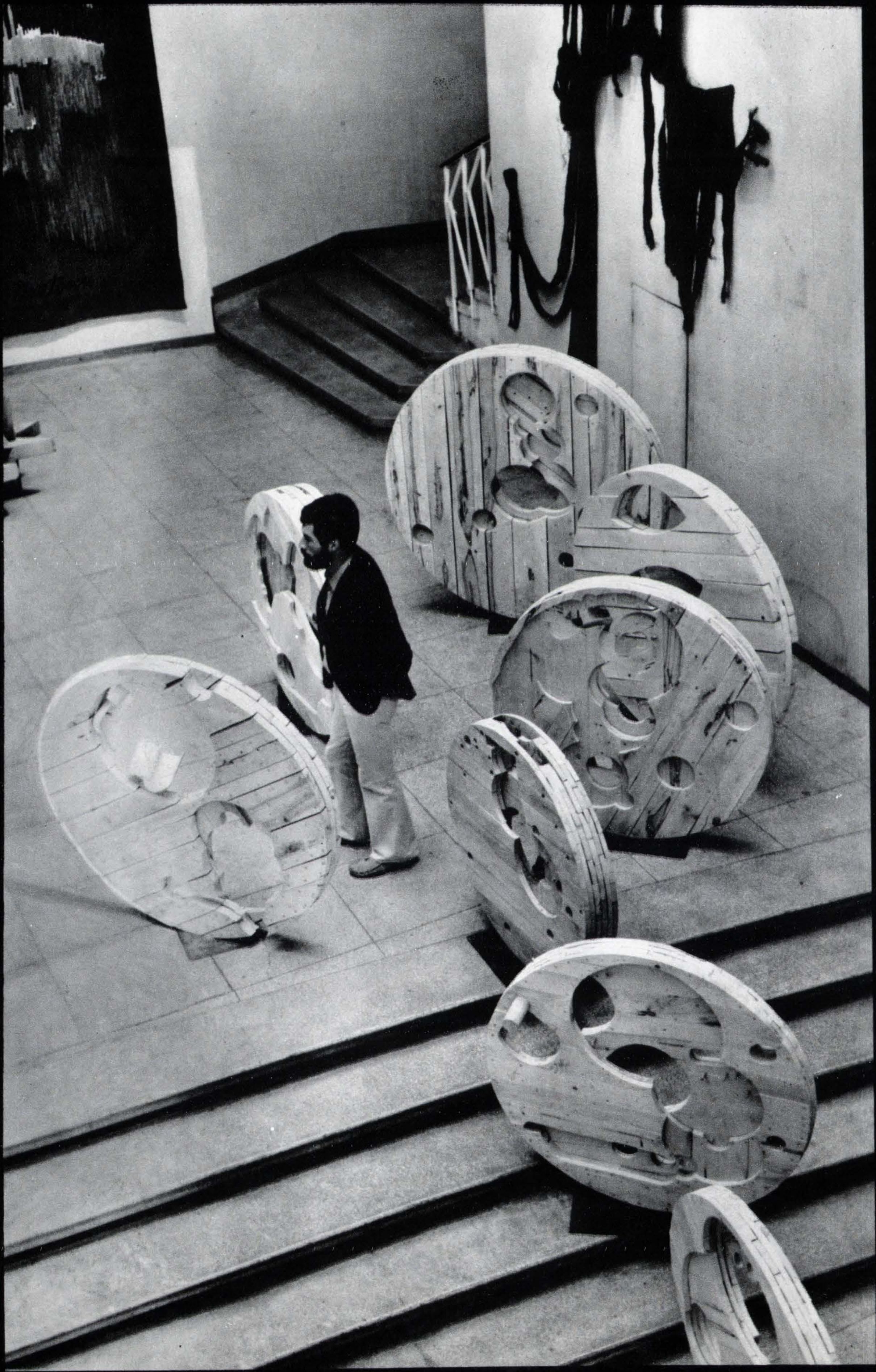
ANATOL MÂNDRESCU

DALLES — BUCUREȘTI, AUGUST—SEPTEMBRIE 1972 • LEMN ȘI TAPISERIE • DALLES — BUCUREȘTI,

BORTNOVSCHI • ȘETRAN • BĂNULESCU • G. BRĂTESCU • CIUBOTARU • M. CIUPE • CODIȚĂ • G

AUGUST—SEPTEMBRIE 1972 • LEMN ȘI TAPISERIE • DALLES — BUCUREȘTI, AUGUST—SEPTEMBRIE

ABREA • AURELIA GHIAȚĂ • ANA LUPAȘ • NICODIM • M. PODEANU • STENDL • TAMAȘ ANA



O LIBERTATE RESPONSABILĂ

Epoca noastră, epoca unei prefaceri radicale a societății, a transformării condiției umane, pune în termeni noi, de o mare complexitate, problemele fundamentale ale creației și ale funcțiilor artei în societate; legile interne ale evoluției gîndirii estetice, ca parte a devenirii cunoașterii, schimbările istorice produse în sistemul general al artelor, revoluția științifică și tehnică, revoluția mijloacelor comunicației de masă determină modificări importante în domeniul expresiei, în structura producției de artă și în manifestările sociale ale artei.

În acest proces de redefinire istorică o problemă centrală este orientarea mișcării noastre artistice pe direcții capabile să exprime, în spiritul și în condițiile contemporaneității, configurația culturală românească, să construiască o cultură artistică originală, de esență umanistă, care să se situeze la scara revoluției socialiste și a revoluției tehnico-științifice. Aceasta este ampla perspectivă deschisă artei românești, în coordonatele fundamentale ale epocii contemporane. La baza orientării artei românești de astăzi stau principiile umanismului socialist care guvernează întreaga viață a societății noastre, și o parte inalienabilă a acestui umanism este înțelegerea libertății de creație în raport cu înalta responsabilitate socială a creatorului de valori artistice. Este evident că această libertate, ca orice libertate autentică, nu poate fi decît o libertate responsabilă; o libertate de creație cu adevărat constructivă se cere înțeleasă înlăuntrul unei table de valori și pentru construcția valorilor umaniste. A medita asupra sensurilor libertății creației înseamnă a înțelege, în același timp, responsabilitatea față de imperativele afirmării culturii ca o expresie a însăși afirmării identității națiunii, a libertății și independenței sale.

Experiența istorică demonstrează că națiunile și statele naționale constituie și vor constitui, pînă la consumarea unei evoluții organice, o realitate dinamică, un izvor a progresului, al dezvoltării sociale și culturale. Conceptul de națiune socialistă este un factor activ al elaborărilor politice și culturale, al conștiinței de sine pe care și-a cucerit-o România de astăzi. În esență, o artă națională se afirmă prin capacitatea permanent vie a unei națiuni de a crea o formă culturală originală, în care distingem o relativă continuitate a concepției formale, a factorilor limbajului, a spiritului care prezidează arta. Fiindcă o configurație culturală este un continuu dinamic; culturile se modifică, evoluează, eliminînd anumite elemente și incluzînd altele noi; ele sînt esențialmente istorice și chiar constantele lor — felul cum răspund marilor și eternelor întrebări ale omului — sînt mediate de particularitățile epocilor istorice. Și, firește, o configurație culturală nu este o construcție închisă, izolată; ea trăiește într-un sistem al comunicației între culturi. Există o circulație universală a ideilor și valorilor, un fond comun de probleme în artă și există elemente diferențiale, realități specifice de viață și de artă, surse ale diversității, factori de variabilitate. În trecutul îndepărtat ca și în cel apropiat, în epoca medievală ca și în cea modernă, arta românească și-a configurat identitatea și originalitatea în atare cadru, participînd selectiv la circulația universală a ideilor și valorilor; astfel își poate afirma convingător identitatea arta noastră de astăzi, răspunzînd în mod specific, dar răspunzînd unor probleme care sînt efectiv puse cu necesitate în fața gîndirii artistice de mersul însuși al artei și al vieții contemporane.

În această a doua jumătate a secolului XX sîntem martorii antagonismului crescînd între uniformitate și diversitate. Ascendența gîndirii științifice și tehnice, internaționalitatea acestora, consecințele noii revoluții industriale, în primul rînd procesele de automatizare, de asemenea mijloacele de informație și agenții culturali de masă exercită în zilele noastre o puternică presiune uniformizatoare, de standardizare a formelor de viață și a comportamentelor. În condițiile capitalismului contemporan acest val uniformizator poate duce la o tragică ruptură a echilibrului natural dintre generalitatea umanului și diversitatea lui concretă; cultura standard și omul unidimensional, despersonalizarea creației și în fond anularea pluralității culturilor ar fi rezultatul probabil al unui asemenea proces de uniformizare, dacă nu s-ar manifesta în lume forțe pozitive, capabile să ofere condițiile unei dezvoltări libere, armonioase, a personalității și a colectivităților umane.

Pentru țările în curs de dezvoltare această problemă general umană are o însemnătate vitală; ea este de fapt și problema unei întregi lumi, a numeroase popoare, cele mai multe de veche civilizație, care și-au cucerit independența, intrînd pe calea unei dezvoltări moderne. În personalitatea, în capacitatea propriei culturi de a crea valori originale, popoarele au un extrem de important reazem în lupta lor pentru o afirmare liberă în cadrul cooperării internaționale și a participării la progresul general. Nu putem ignora sau subestima importanța transformărilor ce se petrec progresiv în condiția umană datorită revoluției științifice și tehnice; nu putem ignora faptul că arta este influențată de această situație, că, în epoca noastră, problemele creației, problemele raportului artă-realitate, problema funcțiilor artei în societate se pun și sub incidența extraordinarului progres al cunoașterii științifice și al civilizației tehnologice. Dar trebuie să admitem că epoca revoluției tehnico-științifice — nu mai puțin decît trecutele epoci, poate dimpotrivă — cere și o cultură specifică a sensibilității, a formelor capabile să exprime viața superioară a spiritului, valorile imaginației poetice.

România este în situația istorică de a crea asemenea valori și de a aduce astfel o contribuție importantă la cauza generală a dezvoltării culturii umaniste, într-o perioadă istorică în care această cultură este pusă în cauză de procese social-economice dezumanizante. Intrăm ineluctabil pe calea contemporană a progresului tehnico-științific, dar purtăm o zestre de tradiții încă active, întemeiată pe integritatea raporturilor om-natură, un potențial de sensibilitate nealterată constituind o mare șansă istorică; premisă care face din tradiția umanistă a artei un fond viu, nu o rezervație muzeistică. Și fenomenele însemnate, semnificative, ale artei românești contemporane atestă vitalitatea spiritului umanist.

În arta noastră au existat și există cazuri de adoptare mimetică, necritică, a unor formule și programe estetice; dar tot ce a dat ea mai valoros, mai reprezentativ, mai definitoriu pentru spiritualitatea românească constituie un fenomen de creație artistică deplină. Doza de snobism, de docilitate față de modă din comportamentul unor artiști și care adesea a fost înfățișată necritic drept expresie a unei sensibilități receptive și a libertății de creație, rămîn fenomene secundare, angajînd doar destine individuale. Dacă ignoranța, izolarea, impermeabilitatea față de stimulii contemporaneității nu sînt o virtute, pe de altă parte nici informarea și receptivitatea în sine nu se pot substitui actului creator și originalității. În arta noastră răspundem noi înșine, cu propria noastră măsură, cu angajarea în istorie prin propria noastră conștiință, întrebărilor epocii contemporane.

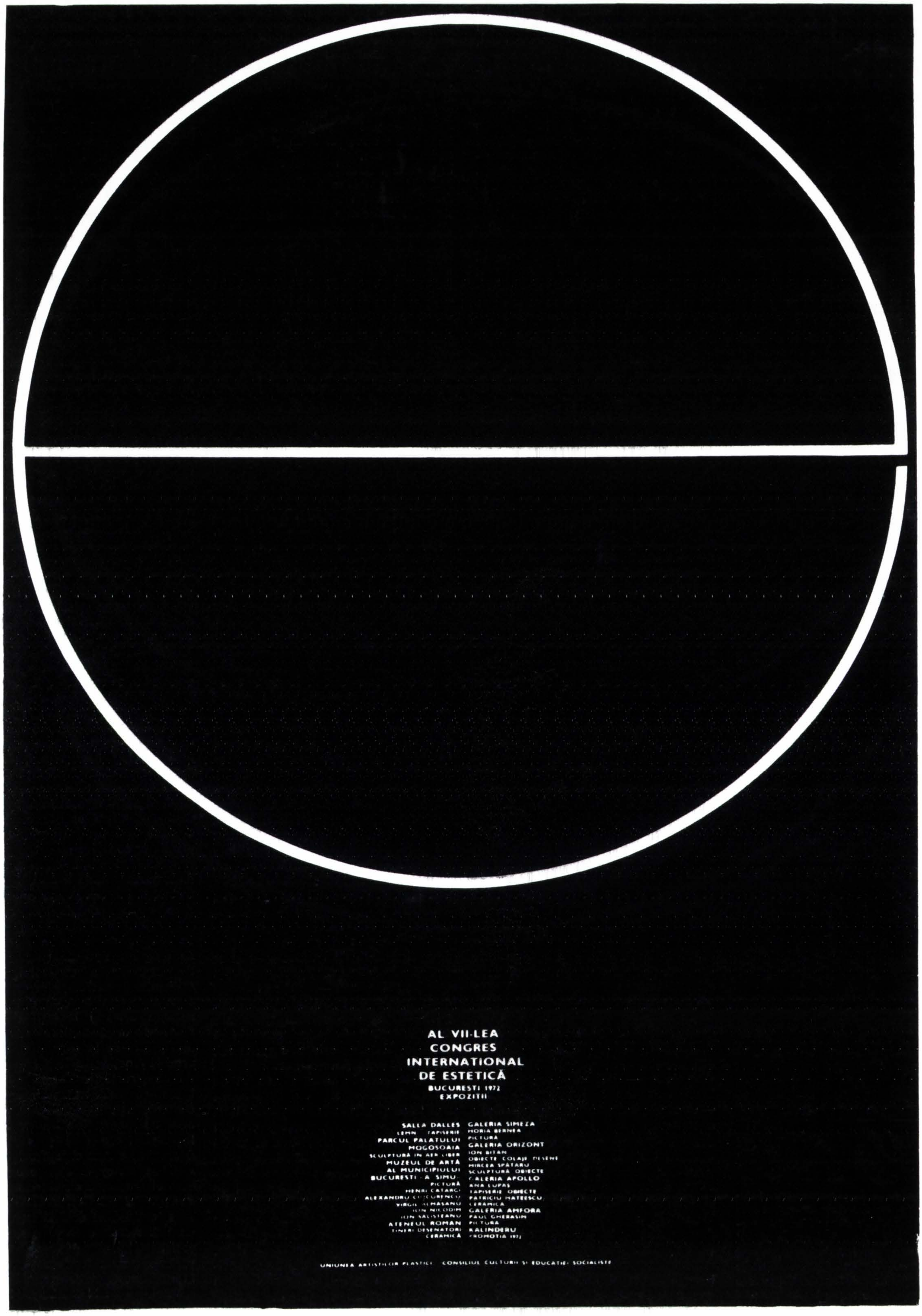
Într-o societate condusă de idealuri înalte, al cărui program este construcția unei condiții umane superioare, tema centrală a artei nu poate fi un tratat al disperării, obsesia neantului, dezavuarea umanului, negarea ideii de valoare și a oricărui ideal posibil. « Nu avem nevoie de o artă care să poleiască cu aur realitățile — preciza secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — dar nu avem nevoie nici de o artă care să acopere cu nori sau cu smoală aceste realități; avem nevoie de o artă care să fie suflet din sufletul poporului, să redea și greul și bucuria și visurile spre viitor ale oamenilor muncii, o artă izvorîtă din realitățile națiunii noastre, profund umanistă ».

În centrul artei noastre stau firesc, așadar, elogiul umanului, afirmarea energiei creatoare, acțiunea constructivă. Instrument al speranței, arta dobîndește în socialism prestigiul unei învestituri sociale explicite; la o scară fără precedent ea își poate propune construcția calității umane și a calității vieții. Această aspirație de a modela ființa umană după legile frumosului impregnează operele care și-au cucerit un loc în conștiința poporului.

Se știe că unele curente ale epocii contemporane au văzut salvarea artei, ca expresie a umanului, într-un subiectivism extrem, și această orientare a condus în cele din urmă la absența oricărei intenții de semnificație și a oricărei comunicări. Refuzul acesta închide însă de la sine accesul artei la funcția socială și la capacitatea de construcție culturală, fiindcă nu îngăduie constituirea unor valori comunicabile, transmisibile. Dacă a nega « semnificația » înseamnă a rupe legătura între artă și societate, a fi credincios acestei legături înseamnă a tinde statornic spre o expresie a esenței umane, a cărei realitate este « ansamblul relațiilor sociale », în perspectiva deschisă de civilizația contemporană. Acesta e un program inerent socialismului, care dă sens vast artei, ca parte coerent și fundamental implicată în ordinea unei construcții active a omului.

ANATOL MÂNDRESCU

◀ *Imaginile din pliant pag. 27 — 34 reproduc lucrări de Apostu, Nicodim, Maitec, Geza Vida, Flămându, Geta Brătescu, Gabrea, Bănulescu, Spătaru. Pe pagina 32 în dreapta sus, fotografie de la deschiderea expoziției din sala Dalles: Dan Hăulică rostind cuvîntul de deschidere. În planul al doilea: Anatol Mândrescu, Virgil Almășanu, Mircea Popescu, Ovidiu Maitec. (Fotografii: Dan Er. Grigorescu și Grigore Locusteanu.)*


AL VII-LEA
CONGRES
INTERNATIONAL
DE ESTETICĂ
BUCURESTI 1972
EXPOZITII
SALLA DALLES
LEMN TAPISERIE
PARCUL PALATULUI
MOGOSOAIA
SCULPTURĂ IN AER LIBER
MUZEUL DE ARTĂ
AL MUNICIPIULUI
BUCURESTI - A. SIMU
PICTURĂ
HENRI CATARGI
ALEXANDRU CIUCURENCU
VIRGIL ALMASANU
ION NICODIM
ION SALISTEANU
ATENEUL ROMAN
TINERI DESENATORI
CERAMICĂ
GALERIA SIMEZA
HORIA BERNEA
PICTURA
GALERIA ORIZONT
ION BITAN
OBIECTE COLAJE DESENE
MIRCEA SPĂTARU
SCULPTURĂ OBIECTE
GALERIA APOLLO
ANA LUPAS
TAPISERIE OBIECTE
PATRICIU MATEESCU
CERAMICA
GALERIA AMFORA
PAUL GHERASIM
PICTURA
KALINDERU
PROMOTIA 1972
UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI CONSILIUL CULTURII SI EDUCATIEI SOCIALISTE

UMANISM ȘI CONTEMPORANEITATE

Este încă prea devreme pentru a examina aprofundat rezultatele celui de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică, desfășurat la București între 28 august și 2 septembrie 1972. Amploarea participării și varietatea problemelor abordate impun o rezervă cuviincioasă oricui ar încerca să analizeze cu seriozitate aceste rezultate, înainte de publicarea integrală a documentelor Congresului. Numai lectura atentă a comunicărilor va putea arăta exact anvergura și profunzimea dezbaterilor: nimeni dintre cei prezenți n-ar fi putut participa la expunerea tuturor celor circa cinci sute de referate. Totuși două elemente pot fi de pe acum relevate. Primul ține de orientarea generală a tematicii — celălalt de sporul de prestigiu internațional al creației artistice și al gîndirii estetice din țara noastră.

Orientarea tematică a fost pusă în discuția Comitetului Internațional pentru Studii de Estetică încă în ședința de la Bonn, din vara anului 1970. Deoarece se hotărîse ținerea Congresului în România, a fost luată, în primul rînd, în discuție, propunerea delegatului țării noastre. Noi am propus ca tema generală a referatelor și discuțiilor să țină seama de *formarea sensibilității artistice în condițiile contemporaneității*. Am arătat atunci că în centrul dezbaterilor ar trebui să figureze cercetarea problemelor creației artistice și a receptării operei de artă, în această epocă, în care revoluția tehnico-științifică și dezvoltarea uriașă a mijloacelor de comunicare de masă îl pun în condiții noi și pe artist și pe contemplator. În măsura în care esteticianul modern are o funcție socială importantă în procesul *educației estetice* (înțeleasă în sensurile ei cele mai ample), el nu poate sta pe poziții care ignoră aceste probleme, pe poziții îndepărtate de efortul de a depista *criteriile* serioase de valorizare a artei zilelor noastre, așa cum se statornicesc ele în diferitele medii socio-culturale, în epocă.

Punctul nostru de vedere a fost acceptat, ba chiar susținut cu căldură de majoritatea membrilor Comitetului și îndeosebi de președintele său de onoare Prof. Etienne Souriau. S-a propus totuși să se înainteze tuturor societăților de estetică și tuturor revistelor de specialitate un chestionar menit să realizeze o consultare largă a specialiștilor. Am avut satisfacția să constatăm că propunerile noastre au întrunit adeziunea unanimă a celor consultați.

La ședința Comitetului Internațional, din primăvara anului 1971, de la București, s-a definitivat tema centrală, care, cum se știe, a fost formulată: « *Estetica și arta în condiția actuală a omului* » și a fost defalcată în mai multe secții, pentru a se da posibilitatea elaborării unor referate și a însăilării unor discuții care să nu plutească în generalități. În felul acesta au apărut subtemele: « Aspecte ale formației artistice (artistul, critica, publicul) »; « Arta contemporană. Moartea artei? »; « Actualitatea cercetărilor de istoria artei și a esteticii »; « Noi metode. Noi criterii »; « Estetica ambianței și a vieții cotidiene ».

Din însăși titulatura secțiilor Congresului se poate observa unde au căzut accentele preocupărilor: asupra relațiilor dintre *artă* și *omul* zilelor noastre și asupra *metodelor contemporane* de cercetare, în vederea stabilirii *criteriilor de valorizare*. Problema « morții » artei, în jurul căreia s-au dus discuții aprinse, este legată tocmai de aceste două aspecte. În această privință, celor care susțineau că datorită accentuării calității de « homo technicus », a contemporanului nostru, nevoia de artă ar fi perimată — nu puțini au fost aceia care le-au răspuns arătînd că tocmai astăzi, în această epocă de tehnicizare intensă a vieții noastre practice, omul simte nevoia regăsirii *esenței* sale prin artă; că tocmai acum arta este menită să lupte împotriva « alienării », pentru menținerea acelor atribute care fac din om o ființă sensibilă și cugetătoare, o ființă *semnificantă*. A apărut, se pare, limpede, în cursul discuțiilor, ideea că noile coordonate ale creației artistice, folosirea unor mijloace noi în activitatea creatoare — mijloace care merg de la utilizarea unor materiale și procedee inedite pînă la punerea computerelor în slujba artistului — toate acestea duc *nu* la anularea și deci la « moartea » artei, ci la evoluția ei în raport cu întreaga viață a epocii pe care o străbatem.

În ceea ce privește analiza noilor metode de cercetare în estetică, mi se pare dătătoare de seamă spicuirea cîtorva titluri de referate: « *Cercetarea estetică și aparatele electronice* » (Carmelo Genovese, Italia); « *Cadrul tabloului sau funcțiile semiotice ale limitei reprezentării* » (Louis Marin, Franța); « *Limbajele polisensoriale și viitorul artei* » (V. E. Mașek, România); « *Neo-retorica și estetica semiotică* » (Philippe Minguet, Belgia); « *Opera de artă ca semn; structura și modelul* » (Jindrich Pinkova, Cehoslovacia); « *Estetica informațională, baza unui nou proces de comunicare* » (Ileana Bratu, România); « *Către construcția modelului semiotic al self-organizării sferei estetice* » (L. M. Bakstein și V. M. Petrov, U.R.S.S.) ș.a.m.d. Mulți dintre cei care au luat cuvîntul în aceste probleme au prevenit asupra primejdiei de a confunda metodele noi, rodnice prin unele rezultate ale lor, cu anumite concepții generale despre esența artei, care le-ar fi putut inspira.

De o atenție susținută s-au bucurat discuțiile privitoare la *estetica ambianței și a vieții cotidiene*. S-a văzut și aici că astăzi estetica nu se mai poate limita la speculații asupra creației artistice « de muzeu », și că esteticianul modern trebuie să-și joace rolul și pe scena făuririi unei ambianțe estetice, în care să se desfășoare viața noastră curentă: în habitat, urbanism, loc de muncă și mașini, sport, vestimentație și . . . chiar în relațiile interumane, care nu se reduc numai la sfera economică, politică sau etică ci au și aspectele lor estetice.

Caracterul contemporan al preocupărilor n-a anulat însă și abordarea unor probleme privind istoria artei și a esteticii. Ideile lui Platon, ale lui Aristotel, ale lui Leibniz, ale lui Vico sau ale lui Husserl, întrebările referitoare la caracterul istoric al categoriilor sau la istoricitatea artei, la continuitatea și discontinuitatea evoluției artei, au fost luate în considerație, însă în perspectiva concepțiilor estetice ale epocii noastre.

În sfîrșit o « secție deschisă » a dat posibilitatea expunerii unor teme, pe care unul sau altul dintre participanți ar fi dorit să le dezvolte și care nu intrau în cadrul preocupărilor celorlalte secții.

De un interes deosebit s-au bucurat « conferințele de seară », în cadrul cărora, personalități de prestigiu ca Jan Aler, Heinrich Lützeler, John Fisher, Edgar Papu, Mikel Dufrenne, Miklos Szabolcsi, Ruby Meager, Ladislav Tatarkiewicz, Gustav Hamberg sau Romano Galeffi și-au expus opiniile referitoare la probleme actuale ale gîndirii estetice.

Nu se poate să nu menționăm caracterul liber al dezbaterilor, remarcat, în primul rînd, de Etienne Souriau, care a declarat: « Cred că România este țara destinată să promoveze în cea mai mare măsură dialogul diferitelor culturi și schimbul de opinii teoretice. Congresul a fost organizat în așa fel încît să permită, în măsura posibilului, afirmarea și confruntarea tuturor teoriilor . . . Și a fost un succes. Am impresia că schimburile noastre de idei au fost foarte deschise, tratînd deopotrivă prezentul și viitorul ».

★

Dar Congresul a prilejuit participanților și contacte cu arta românească, clasică și contemporană. Expozițiile colective și personale organizate în zilele Congresului, de Uniunea Artiștilor Plastici, au iscat aprecieri elogioase. Firește că foarte mulți străini au ținut să meargă să vadă mînăstirile din Nordul Moldovei sau monumentele Brâncuși de la Tîrgu-Jiu. Dar nu puțini au fost aceia care au zăbovit și în muzeele noastre și în expozițiile amintite.

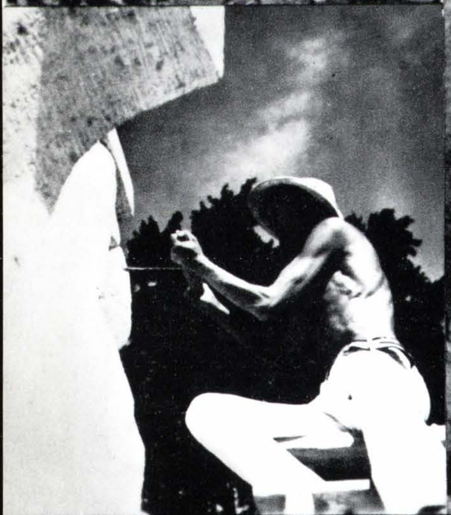
De o deosebită apreciere s-a bucurat expoziția de sculptură din parcul palatului de la Mogoșoaia și cea de sculptură, tapiserie și grafică din sala Dalles. Manifestări prestigioase care au făcut dovada creativității artiștilor noștri, a sintezei realizate între tradiție și contemporaneitate au prilejuit declarațiile aceluiași venerabil estetician Etienne Souriau, care a spus: « Am văzut expozițiile de artă și am fost dublu impresionat de faptul că artiștii români, mai cu seamă tinerii, sînt la curent cu tendințele artistice actuale, manifestate pe plan mondial. În expoziția de la Mogoșoaia, mai cu seamă, o serie de statui în lemn ale lui Apostu exprimă confesiunea unor realități naționale, inimitabile de către artiștii dintr-o altă țară ». Iar binecunoscutul estetician Mikel Dufrenne a spus și el: « Contactul cu arta populară românească mi-a prilejuit o adevărată revelație pentru că e artă populară autentică. Semnele ei răzbat în pictura românească contemporană . . . I. Nicodim și V. Almășanu sînt niște pictori deosebit de interesanți ».

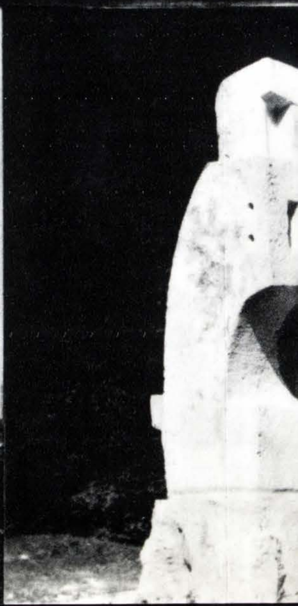
Declarații asemănătoare au făcut numeroși participanți referindu-se și la gîndirea estetică românească, pe care au avut prilejul să o cunoască, nu numai în confruntările din secțiile Congresului, dar și din volumele antologice, publicate în limbi de circulație universală, cu acest prilej. Sînt sigur că ecourile Congresului vor persista încă multă vreme și că, în orice caz, Congresul a însemnat un pas mare înainte pe drumul dezvoltării esteticii în țara noastră și pe linia ascendentă a prestigiului ei peste hotare.

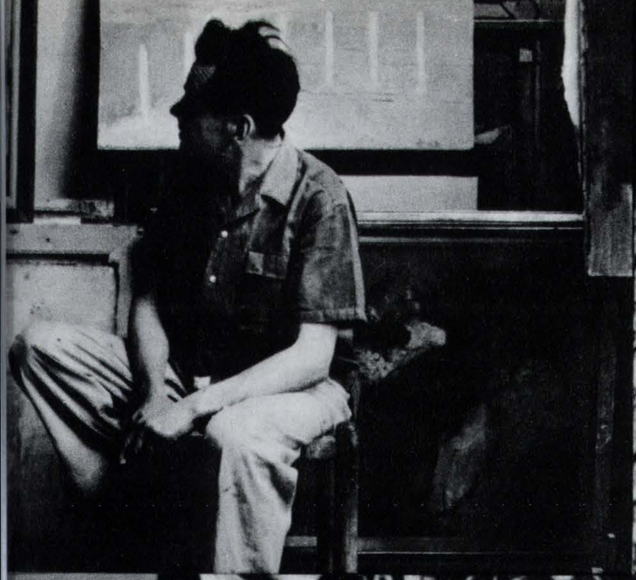
MARCEL BREAZU

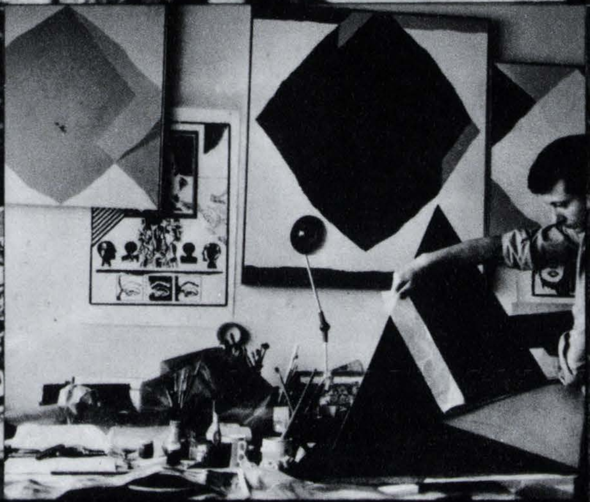
Arta este o luptă. În artă trebuie să-ţi pui pielea la saramură. E vorba să munceşti cît şapte. Mai degrabă să nu spun nimic decît să mă exprim fără vigoare.

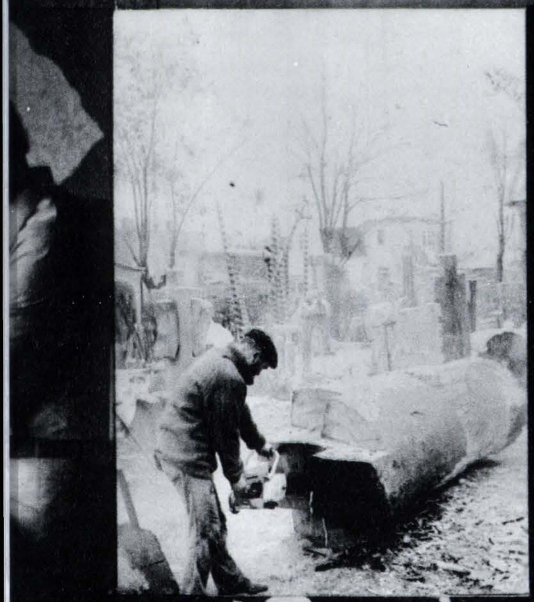
MILLET



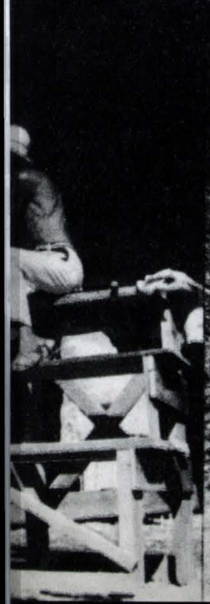


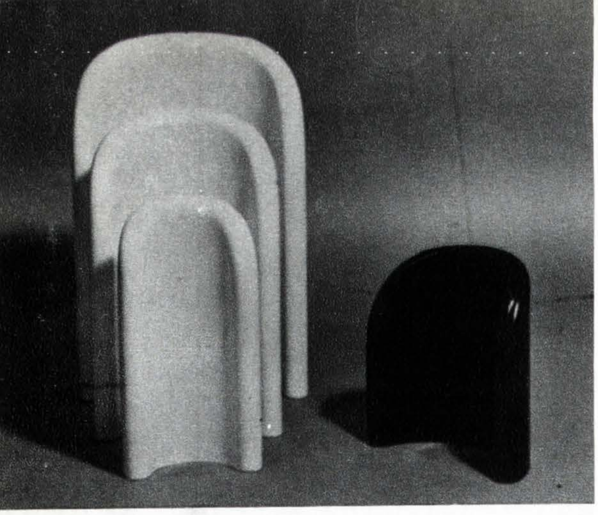


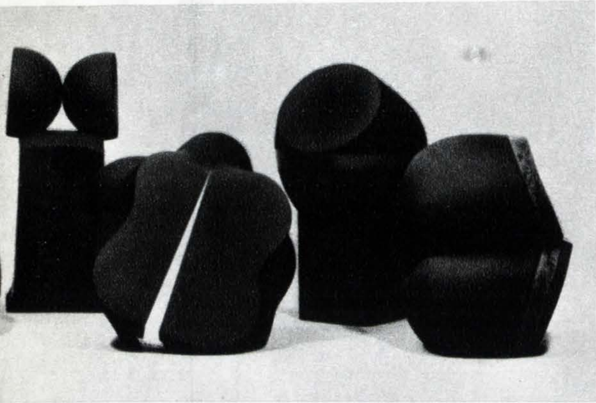


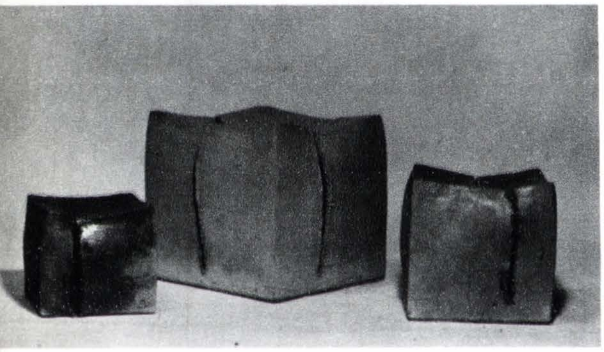


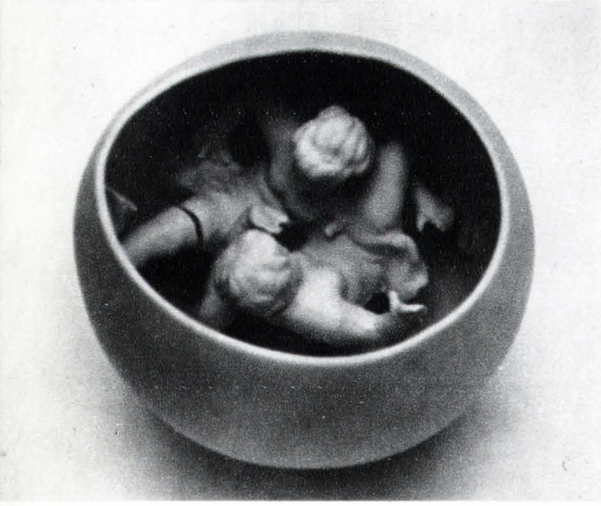
Atelierele artiştilor compun unul din vastele şantiere pe care se înfăptuieşte programul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate. În aceste ateliere, oriunde există o autentică şi deplină conştiinţă de artist, o capacitate creatoare, se elaborează arta vie care dă şi va da seama asupra actualei perioade istorice. Conform caracterului însuşi al creaţiei, viaţa ARTISTULUI autentic nu este — nu poate fi — o «categorie uşoară» a existenţei. Epoca noastră, a socialismului, a construcţiei unei lumi noi, pune fără echivoc problema artei ca o formă a muncii socialmente necesară, problema moralei artistului ca o morală a muncii.

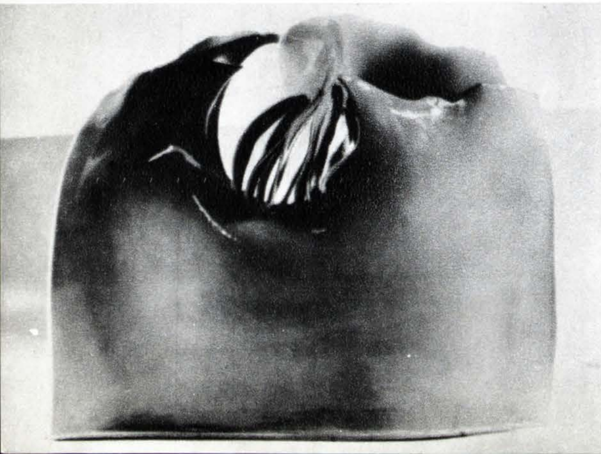












CERAMICA, AZI

CONVORBIRE CU PATRICIU MATEESCU

RED.: *Sînteți un practician al « artelor focului » și deopotrivă un artist preocupat de latura teoretică a domeniului ceramicii. Care este după părerea dv. situația acestei străvechi discipline în sistemul artelor? În ce constă și cum se pun problemele ceramicii?*

P.M.: Mirajul apariției continue a unor noi materiale spectaculoase și rîvna unora din artiștii contemporani de avangardă de a realiza cu ele opere de artă au determinat pe unii teoreticieni și practicieni să considere că drumul ceramicii este închis și învechit, proclamîndu-l un teritoriu al arheologiei. În cursul încercărilor făcute cu noi materiale, mulți au început să-și dea seama că și acestea au limitele lor și că de fapt străvechea ceramică nu este epuizată. Unii sînt chiar de părere că dacă Dumnezeu a făcut pe Om din pămînt, Omul artist poate face din pămînt orice. Și ar trebui relevat faptul că datorită unor artiști remarcabili — mai ales acolo unde nu există prejudecata ierarhizării artelor în majore și minore — ca în America de exemplu — a fost demonstrată posibilitatea unei creații contemporane în acest domeniu.

RED.: *Ați avut prilejul, în ultimul timp, să participați la mai multe întîlniri internaționale — congrese, simpozioane. Ce idei sau orientări s-au conturat în cadrul acestor întîlniri?*

P.M.: În mai multe rînduri, de cîțiva ani și în acest an în special am avut ocazia să cunosc mai în profunzime situația ceramicii și a artistului ceramist. În multe țări ceramistul e limitat la nivelul olăriei. Solicitările mereu mai mari, din partea producției, acaparează ceramistul, și limitează procesul de creație. Totuși, pe fondul acestei situații, au apărut personalități creatoare marcante și cînd vorbim de ceramica actuală vorbim de fapt de cîțiva buni ceramiști. Subliniez însă că un mare impuls la înviorarea ceramicii a fost dat de mișcarea simpozioanelor internaționale. Ele își au originea în Austria, unde din 1965 s-au organizat anual asemenea simpozioane, din inițiativa lui Kurt Onsorg, iar după moartea acestuia, de către tinerii Kurt și Gerda Spurey. Cehoslovacia, apoi U.R.S.S., Italia ș.a. au organizat simpozioane. Bassano del Grappa este locul celui mai recent simpozion, la care, printre cei 12 invitați, am avut cinstea să mă număr. Sub forma lor actuală, simpozioanele internaționale favorizează dezvoltarea domeniului obiectelor unicat, a ceramicii sculpturale.

RED.: *Cum se pune în domeniul ceramicii problema raportului între creație și producție, între opera unică, singulară, irepetibilă și exigența socială a producției de serie, a repetibilului și, în mod practic, între artă și industrie?*

P.M.: Nu aș putea acum să fac un tablou complet al situației. Ceramica-design cunoaște o remarcabilă dezvoltare în zona obiectelor și decorațiilor de interior, a obiectelor utilitare, pardoselii și îmbrăcăminții murale. În orice caz un factor important al dezvoltării îl constituie relațiile cu arhitecții. Pentru a răspunde însă mai exact și mai convingător, mă voi referi la o experiență binecunoscută și anume de la celebra « manufactură » Rosenthal. Am vizitat recent această fabrică și am fost impresionat mai întîi de fermitatea programului de a nu pune în producție, sub motivul rentabilității, nici un model de prost gust, din cele care fac obiectul curent al cererii. Cu 10 000 de muncitori, se produc numai obiecte moderne, fără crize de desfacere, deci fără a subordona producția unei cereri a gustului stabilit și anchilozat. În propriul « studio » de cercetare se realizează modele pentru producția imediată, dar și proiecte de viitor. Aci se realizează modele concepute de personalități ca Tapio Wirkala, Walter Gropius (care este și autorul arhitecturii frumoasei fabrici). Cu ani în urmă, dl. Philip Rosenthal a invitat un mare număr din cele mai marcante personalități ale plasticii contemporane spre a-și realiza aci la Selb cîte o lucrare. Lucrări semnate astfel de Henry Moore, Hartung, Fontana, Pomodoro, Hajdu etc. au circulat în multe din capitalele europene, ca un inedit mesaj de cultură, rafinament și măiestrie. Este o experiență care ar trebui studiată, dar pentru a ajunge la un rezultat asemănător este nevoie ca răspunderea producției să fie în mîna unor oameni de o înaltă cultură. Căci bunul gust nu se dobîndește subit și nici nu se importă.

Conducătorul unei asemenea fabrici folosește un juriu alcătuit exclusiv din personalități artistice, iar pentru cultura muncitorilor și tehnicienilor sînt aduse în fabrică spectacole nu de estradă, ci ansambluri de teatru, muzică și balet din cele mai renumite.

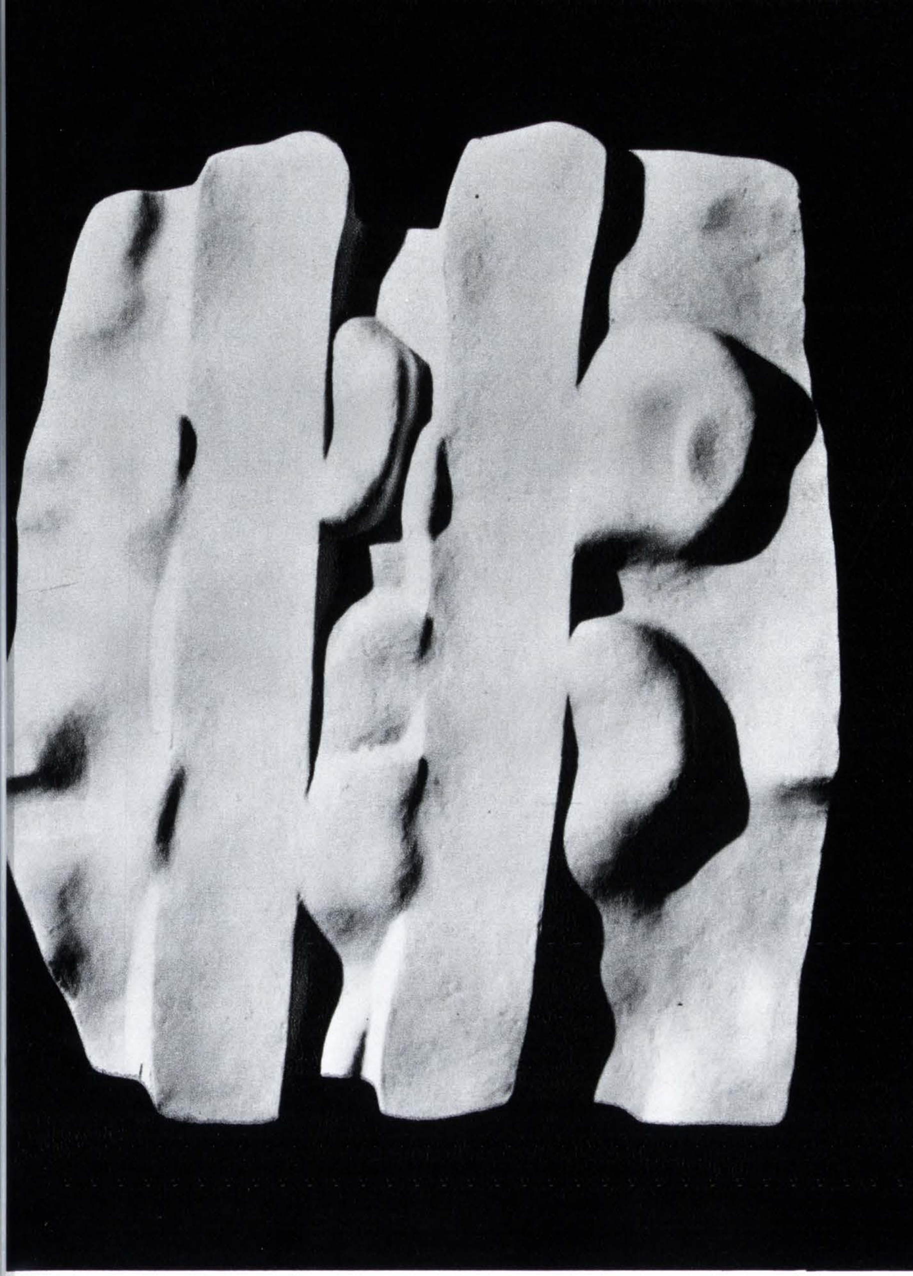
În ce ne privește, cred că există cîțiva artiști români cu remarcabile posibilități de creație, cu realizări bine conturate în domeniul ceramicii-sculptură, în genere în sfera invenției formale. Rămîne deschisă marea problemă a « intervenției » artistului în industrie. Simpozionul de la Sighișoara, din anul acesta, sperăm că va marca un însemnat pas înainte în această direcție și ne vom strădui să « cîștigăm teren » nu numai în industrie, dar și în mentalitatea artiștilor.

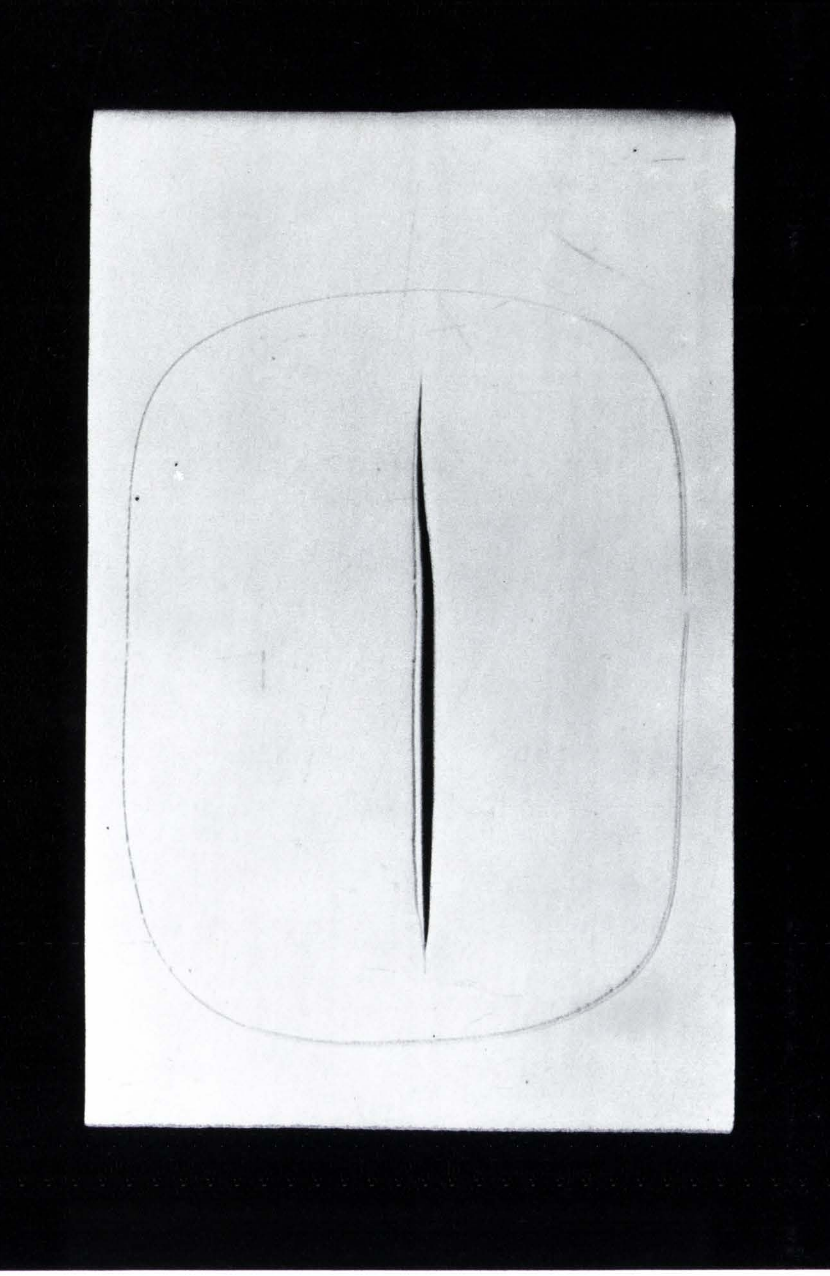
În ilustrație:

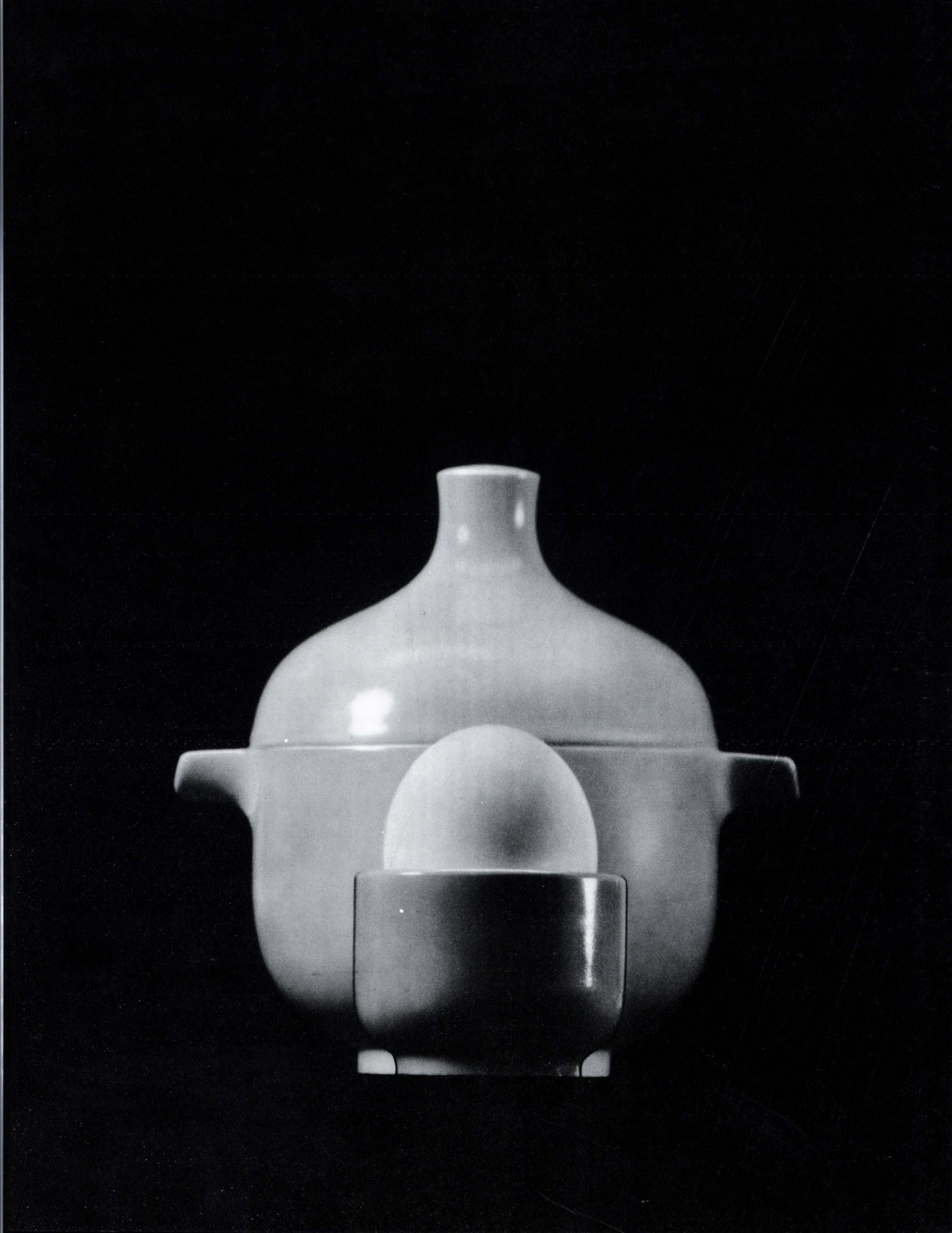
Concursul internațional de ceramică de artă, Faenza, 1972: 1. R. COSTA, «Studio Giallo», colab. Bernardi, Gosetto, Rigon (Italia), medalia de aur; 2. YASUO HAYASHI (Japonia); 3. PETERIS MARTINSONS, (U.R.S.S.), medalia de aur (Foto Borchi, Faenza).

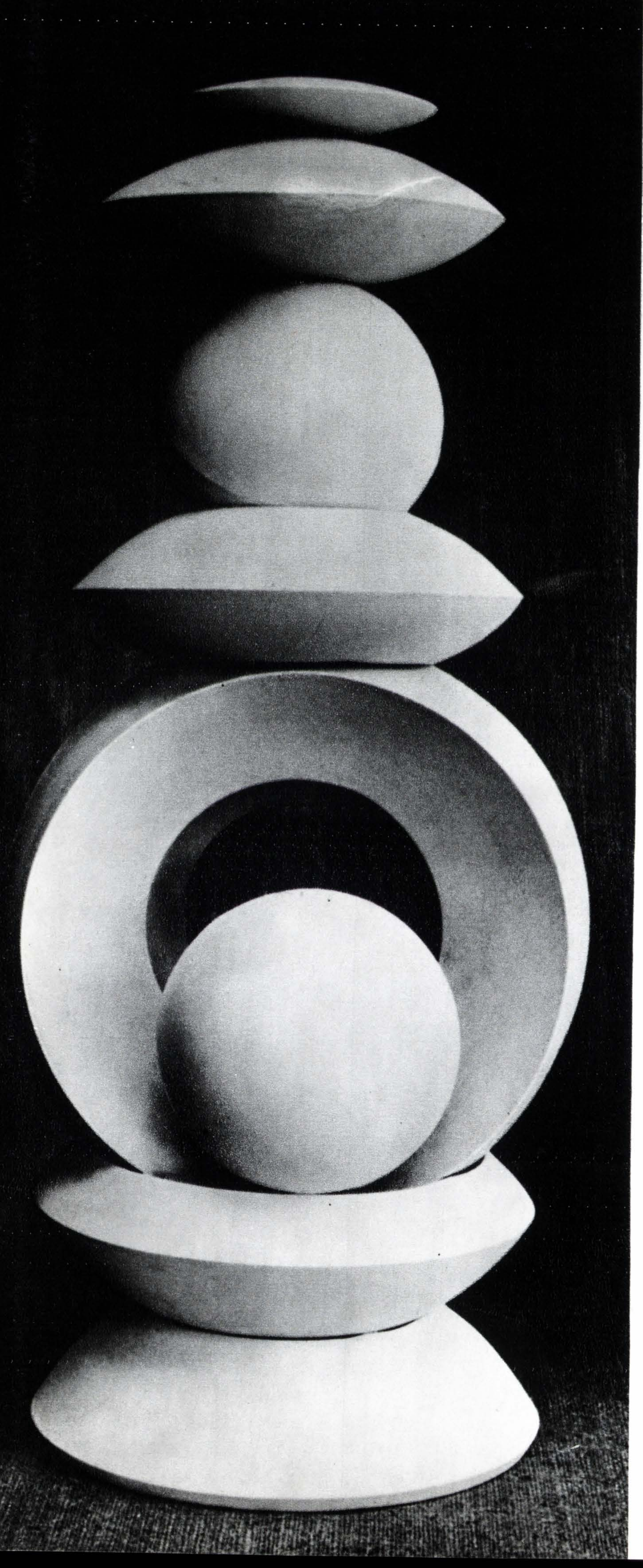
Simpozionul internațional de ceramică de la Bassano del Grappa, 1972: 4. PATRICIU MATEESCU (R.S.R.); 5. KURT și GERDA SPUREY, Austria.

Ceramică lucrată în laboratoarele Rosenthal: 6. LOTH; 7. LUCIO FONTANA; 8. WALTER GROPIUS; 9. HENRY MOORE; 10. WOLF KARNAGEL (Fotografii executate la Întreprinderile Rosenthal).









LABORATOR

PATRICIU MATEESCU

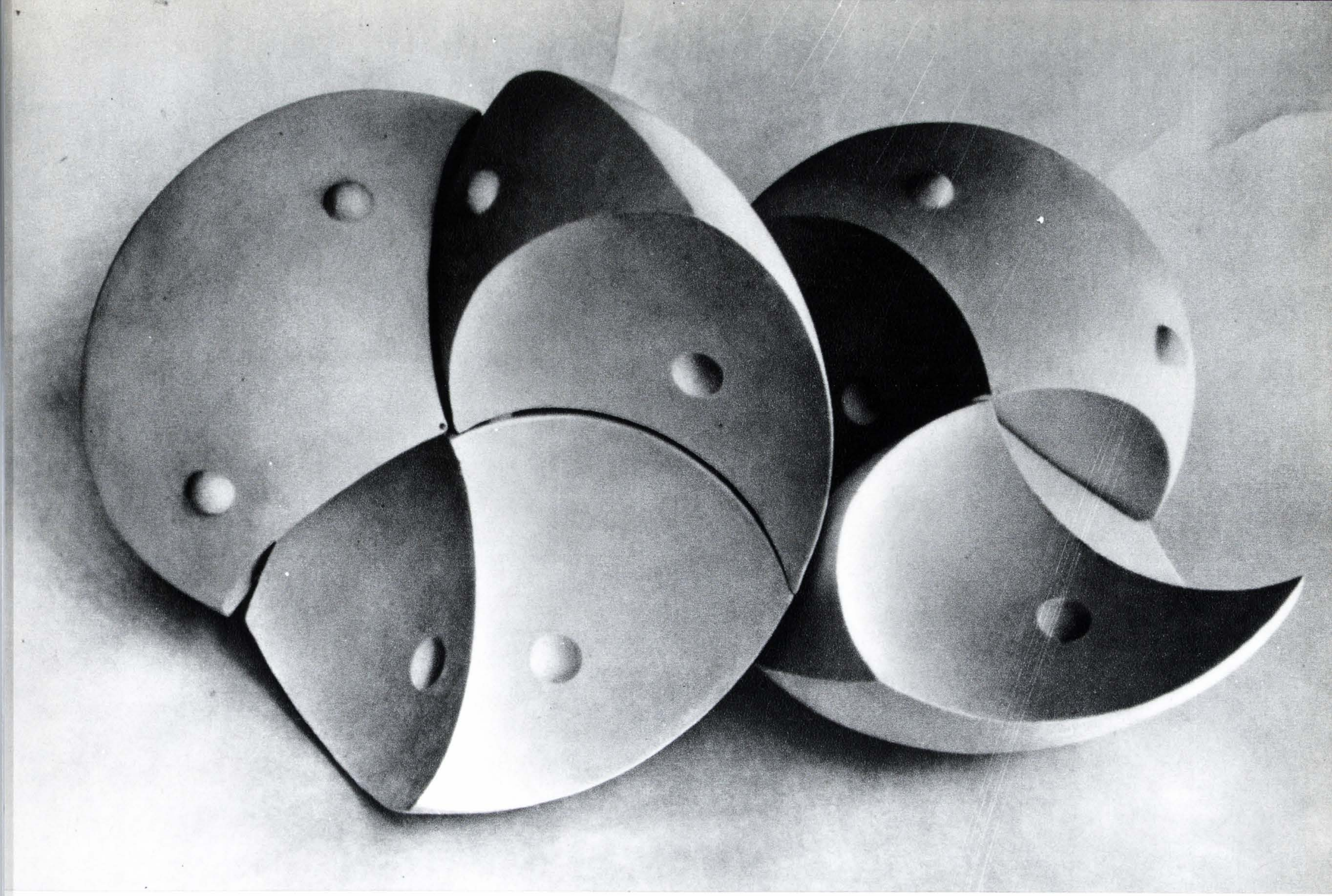
FORMĂ ŞI MULTIPLU

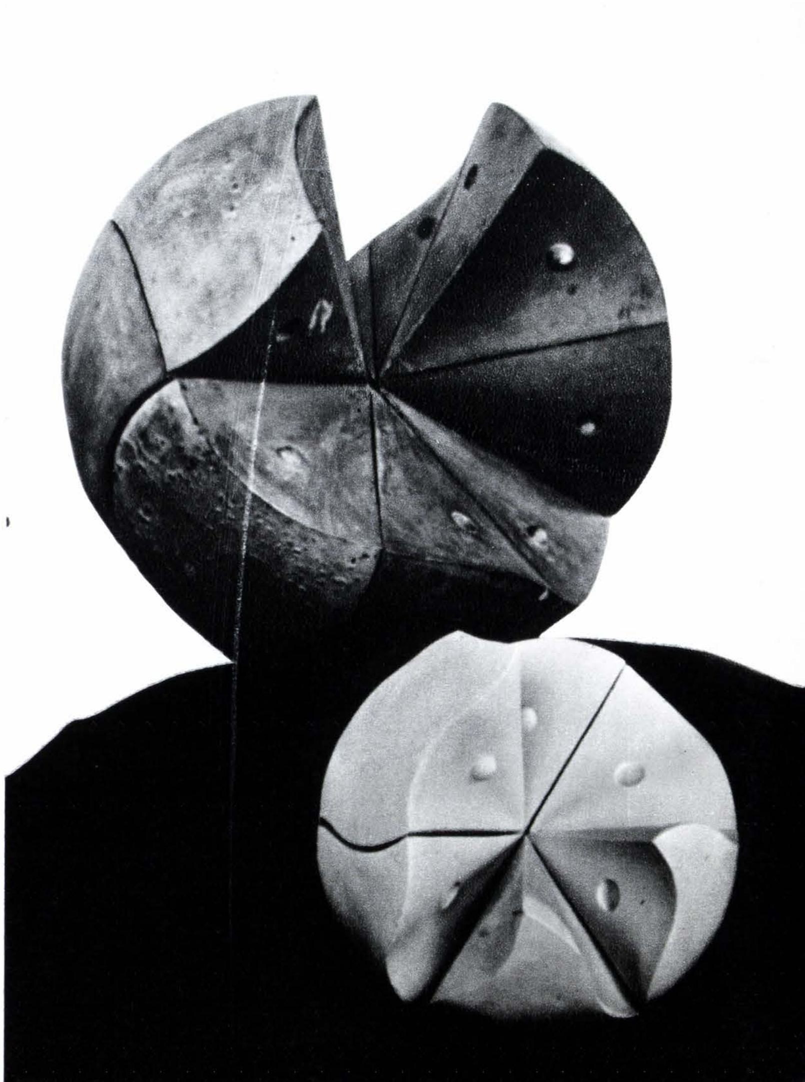
Fixată ab origine la intersecţia dintre ornament-arhitectură-natură, fosta artă decorativă nu poate evolua decît prin alianţa cu una din cele trei direcţii patronale de acţiune; în cele mai fericite cazuri, această alianţă nu devine ancilară, ci colaborează pe aceeaşi platformă (culturală şi socială) a proiectelor melioriste care agită, de peste un secol (de la marele, naivul, uitatul Ruskin încoace), conceptul estetic european. Ceramistul Patriciu Mateescu aspiră la alianţa cu arhitectura, şi gustul de a scrie « sculptor » pe cartea de vizită se poate motiva totuşi dacă ne gîndim la reversibilitatea utopică între cele două activităţi privite exclusiv sub unghiul condiţiei spaţiale. Afinitatea viziunii lui cu arhitectura a evoluat dinspre barocul organicist către barocul constructiv. Începea de la o « subiectivizare » a materialului dramatizat, accidentat, agresiv, alcătuind conglomerate, funcţionale sau nu, legate prin repetiţie capricioasă, ascultînd de o proporţionalitate empirică şi aleatorie. Demersul spaţial era de un tip cantitativ, întemeiat pe expansiune, raporturile de mărime rezultau din proliferare organică. În arta noastră de după ultimul război, Patriciu a fost unul din promotorii gustului anticalofil pentru ornamentul frust, discriminînd intuitiv « înfrumuseţat » şi « estetic » în favoarea acestuia din urmă, adică în favoarea elementului care activează percepţia spaţială (aşa cum se spune despre aerul ozonat că activează circulaţia sanguină). Faţă de această vitalitate, purismul experienţei lui de astăzi are aerul mai mult al unei disciplinări decît al unei renegări, urmărind o polisare materială şi morală; fiindcă nu doar formele s-au geometrizat şi epurat, nu doar epiderma s-a netezit pînă la calitatea porcelanului, ci însuşi discursul estetic implicat s-a adaptat intenţiei de a se mula în tiparele civilizaţiei urbane. Experienţa lui asupra sferei e condusă industrios, întemeiată ingenuu pe o axiomă: segmentele unui întreg sînt, prin natura lor, proporţionale cu întregul şi orice ordine şi combinare mecanică a lor va avea drept lege imanentă proporţionalitatea. Cele două serii propuse — sfera tăiată în secţiuni radiale şi aceea tăiată în secţiuni transversale — demonstrează simplu, în felul « oului lui Columb », că proporţia produce o stare morală pozitivă, care nu-i totuna cu delectarea, şi că manevrarea raporturilor spaţiale produce expresie. Sfera tăiată radial, ca feliile de fruct, accentuează structura turgescentă şi declanşează percepţii dintr-un lanţ al organicului (accentuat de ondularea senzuală a axelor); sfera tăiată transversal, ca etajele unei construcţii, accentuează structura geometrică şi declanşează percepţii dintr-un lanţ al tectonicului. Din interferenţele acestor paradigme rezultă forme cu profil arhitectural, mimînd fictive « ordine » de stil. Claritatea, proporţionalitatea sînt atributele unui intrinsec monumentalism al acestor mini-arhitecturi şi întemeiază virtutea lor socială. Ea constă nu doar în faptul evident că înlesnesc o repetabilă fabricaţie — continuînd în plan numeric principiul aritmetic intim de alcătuire prin progresie (această viziune a obiectului fiind însemnată de spiritul de serie aflat în văzduhul epocii dominată de design). Efemerul e astfel « recuperat » în transformabilele acestea, capătă semnul « plus » al unei valori de mobilitate, armonizare. Ilustrînd principiile serialităţii şi permutabilităţii, lucrul e un monument manevrabil, cu un spectru larg de situaţii expresive, urmînd o inevitabilă gramatică a valorilor afective ale formelor: astfel, din înşirarea modulilor pe verticală, rezultă un « semn » solemn de felul obeliscului, pe orizontală — un simulacru constructiv arhitectural, în agregat — un monument « cald », biomorfic. Acţiunea elementară psiho-modelatoare e amorsată prin aceste efecte ale sintaxei spaţiale.

Eficienţa *de monument* e astfel consolidată şi dinspre conotaţia emoţională a obiectului-care se recomandă drept exerciţiu de radicalism urban al formei-decor.

ANCA ARGHIR

1—4. Sferă modulară — gresie. (Din expoziţia deschisă în sala ,,Apollo'', august-septembrie 1972.)





ELOGIUL FRUMOSULUI

Dacă Platon și Aristotel au pus bazele gîndirii estetice de factură europeană, acest lucru nu l-au făcut aducînd în discuție atît substanța artei, cît mai ales relevînd funcția atitudinii noastre sensibile față de domeniul frumosului. Cu alte cuvinte, cei doi mari gînditori antici au analizat mai degrabă importanța sau limitele stării mimetice, în raport cu actul de creație artistică, decît au examinat esența și fundamentele frumosului propriu-zis. De aceea, Croce are probabil dreptate atunci cînd afirmă că Plotin a fundat, în ultimă analiză, estetica, întrucît el a fost acela care a trecut la cercetarea efectivă a sferei frumosului. Iar aceasta, în condițiile în care frumosul constituie, în fond, însuși obiectul meditației estetice. Punînd problema în alți termeni, rezultă că, în timp ce Platon și Aristotel au considerat, atît definiția frumosului, cît și realitatea lui, ca fiind date în principiu sau ca fiind subînțelese, pentru a încerca să găsească doar sensul actului de realizare socială și filosofică a acestei valori, Plotin a trecut la însăși discutarea temeiurilor valorii estetice privită în sine.

În linii mari situația este exactă. Cu toate că, spunînd acestea, îi facem o mare nedreptate lui Platon. Și subliniem aceasta, deoarece în gîndirea lui Platon există o definiție implicită a frumosului, care e dată în concepția complexă a filosofului grec despre lumea ideilor și a valorilor superioare. Făcînd însă o asemenea observație nu vrem să micșorăm cu nimic meritul teoretic al efortului lui Plotin. Iar acest efort devine cu atît mai important, cu cît, dacă în epoca noastră, de pildă, vom compara — așa cum vom face ceva mai departe — doctrina estetică cea mai constituită din cultura modernă, cu privire la domeniul valorilor artistice — și anume, teoria lui Nicolai Hartmann — cu aceea plotiniană, vom ajunge la o concluzie cu totul semnificativă. Vom vedea deci că, sau acceptăm teoria analitică și deosebit de austeră a lui Hartmann, dar, odată cu aceasta, aprobăm și ideile gînditorului german referitoare la un anumit relativism estetic, sau îndeplinim o corecție și o echilibrare în termeni plotinieni.

Evident, în clipa în care vorbim de o corecție în termenii viziunii lui Plotin, nu ne gîndim la o reconsiderare sau la o însușire a metafizicii marelui filosof roman. Amendarea tezei de bază a lui Hartmann se poate îndeplini suspendînd provizoriu substratul metafizicii plotiniene, pentru a lua în considerare numai modul în care se pune problema esenței esteticului. Iar acest model al analizei frumosului ne pune în lumină profunde înțelesuri interioare.

Dar, pentru a ajunge în situația de a examina o atare problemă, este necesar să conturăm, mai întîi, temele centrale ale doctrinei estetice a lui Plotin.

Este clar însă că vederile lui Plotin asupra frumosului se bizuie în esență pe convingerile generale filosofice ale autorului *Enneadelor*. Și cînd amintim de *Enneade* ne gîndim desigur la toate cele șase grupuri ciudate de cîte nouă [1] cărți, așa cum le cunoaștem noi în aranjamentul lui Porphyr. De la început apare limpede faptul că doctrina lui Plotin conține elemente ce ilustrează, pe de o parte, o linie de continuitate sigură față de filosofia grecească clasică, pentru ca, în alt sens, ea să dezvăluie factori ce reprezintă o adevărată ruptură în raport cu tradiția spirituală a lumii mai vechi greco-romane. Constatăm în această privință că, încă de pe vremea cînd era elev la Ammonius Saccas, Plotin se străduia să integreze în cunoașterea lui, pe lîngă filosofia grecească, tezele de principiu ale gîndirii persane și ale aceleia hinduse. Astfel, latinul ce copilărise în Egipt se simțea atras de anumite semne ale misticii orientale, ceea ce l-a și determinat probabil pe Plotin să construiască, în lumea antică a bazinului mediteranean, prima concepție filosofică originală, care să nu fie întru totul de esență grecească. Cu toate că, trebuie să subliniem, în acest context, împrejurarea — neînțeleasă în întregime adeseori — că, în ciuda scindării pe care o reprezintă doctrina lui Plotin pe linia mișcării tradiționale a filosofiei eline, o astfel de concepție rămîne, în substanța ei mai adîncă, o teorie de factură strict europeană.

Așa se explică faptul că viziunea lui Plotin a intrat în aceeași măsură, ca și doctrinele lui Platon și Aristotel, în compunerea culturii occidentale, ceea ce apare în mod evident începînd chiar cu gîndirea medievală europeană. În schimb, stoicismul — fundat pe ideea centrală a apatiei [2] — care a reprezentat și el un moment de sinteză a elenismului cu idealurile de cunoaștere și morale ale lumii orientale și ebraice, n-a fost absorbit organic în cultura medievală a Occidentului. El a pătruns însă în chip exclusiv și adînc în țesătura intimă a culturii bizantine și în spiritualitatea Bizanțului [3]. Aceasta constituie o problemă importantă de filosofie comparată a culturilor, dar ea nu intră în preocupările pe care le avem în cadrul examenului ce-l întreprindem în momentul de față.

Prin urmare, pe linia continuității față de filosofia elină clasică, Plotin restituie în întregime, în doctrina sa, tema socratică a necesității cunoașterii de sine a ființei umane și teza platoniciană a ideilor primordiale sau a modelelor arhetip ale lumii obiective. Ambele motive amintite au o însemnătate fundamentală pentru concepția estetică a lui Plotin. Astfel, în cea de a cincea *Enneadă*, și anume, în cartea a opta, atunci cînd Plotin discută pentru a doua oară [4], în mod sistematic, despre frumos, tema platoniciană e reluată cu insistență. În acest sens, « *Logosul* arhetip al frumuseții care e în corpuri — potrivit credinței lui Plotin — este deci și în Natură ; și, din frumusețea care e în Natură, *Logosul* e în Sufletul ei » [5] ; adică în substratul acesteia din urmă. Și astfel, decantîndu-se succesiv, Logosul, ca arhetip platonician al frumuseții, produce și în sufletele creatoare de frumos și în logosul tuturor existențelor din natură acea stare funciară de trăire autentică a frumuseții, atitudine ce face cu putință întruparea efectivă a valorii estetice în materie [6].

Ceea ce se petrece datorită împrejurării că Intelectul primordial (Noûs) nutrește prin însăși condiția lui ontologică tendința către realizare în materie ; și anume o realizare în formă determinată care să facă în așa fel încît existențele particulare să fie mai bune și totul să se ridice pe o treaptă aproape nesperată a perfecțiunii și frumuseții.

Din întreaga filosofie destul de complicată și greu de descifrat a lui Plotin rezultă că stadiile acestui proces de deducere existențială (și nu logică) sînt înseși ipostazele principiului primordial. Într-adevăr, în viziunea plotiniană, numai această existență primară, sau acest principiu inițial, are atribute de totală necondiționare. Dar, în acest stadiu, unitatea primă [7] e, într-un anume fel, « supraesențială » și oarecum neantizată [8], deoarece ea nu conține nici un fel de determinare. În consecință, pe această treaptă, existența primară (și goală de determinații ca și « nimicul » sau non-existența lui Hegel) subzistă prin ea însăși [9], fără nici un adaos venit din afară [10] și fără nici un fel de altă condiție. În ipostaza lui secundă, cînd începe deci să se determine, principiul existențial originar devine intelect, esență [11] și lume inteligibilă. În sfîrșit, în cea de a treia ipostază a unității primare, existența capătă, în meșteșugita viziune a lui Plotin, înfățișare de suflet.

Am văzut ce semnificație dobîndește, pentru întregul domeniu al manifestării naturii dar și al artei, această a treia stare a afirmării discursului inițial. Însuși frumosul apare acum în calitatea lui de strălucire a intelectului în materia formată. Iar sufletul devine puntea de legătură între lumea inteligibilă [12] și cea sensibilă. Și totuși, chiar și în acest stadiu, de lume sensibilă — stare ce cuprinde și manifestarea artistică — o stranie ierarhie persistă cu stăruință. În multiplicitatea de trepte ale unei atari ierarhii, două momente ale frumuseții ne interesează în mod deosebit. În primul rînd este vorba de ideea abstractă de frumusețe a artei în general. Aceasta e o structură a existenței, ce derivă direct din intelect, fără să se realizeze însă niciodată în întregime. Ideea poate fi contemplată, este adevărat, pe baza unei pregătiri spirituale, și de artist ; dar ea nu va fi epuizată în actul de creație estetică propriu-zisă. În al doilea rînd, intră în discuție frumosul specific al fiecărei opere luată în parte. Deducem de aici

că există un frumos care e propriu ideii de artă, și un altul ce este evocat în opera construită, particulară [13]. Drept urmare, frumosul general al artei poate fi, cel mult, în spiritul artistului. Dar artistul nu este în măsură să-i dea, bunăoară pietrei [14], tot ce ar dori el. Pe de o parte, parcă se opune obiectiv însăși piatra luată în sine. Aceasta are o limită a posibilităților ei de a dobîndi frumusețe [15]. Pe de altă parte însă, un alt obstacol se ivește în calea întrupării frumuseții ; ceea ce îngreunează trecerea frumuseții din universul pur al gîndului ce-l avem despre ea, în acela al concretizării depline în materie. Această a doua piedică ține de firea artistului și a lucrurilor. Prin urmare, așa după cum, ori de cîte ori ceva se separă de sine, pierde, în fond, din ceea ce este el însuși în sinea sa [16], tot astfel « frumosul pierde din frumusețea lui », atunci cînd se transformă în operă închegată. Cu toate acestea, trebuie să notăm aici un fapt important. Parcă comentînd un gînd ascuns al lui Platon, gînditorul roman arată că artele n-ar trebui să imite, pur și simplu, ceea ce se află sub ochii noștri, ci ceea ce se ridică pînă la Logos. Pentru că acesta este stadiul de unde derivă însăși natura. Ceea ce înseamnă că artistul trebuie să imagineze din propria-i fantezie și să inventeze el însuși multe lucruri în așa fel încît să adauge frumusețe formei naturii [17]. Numai în acest mod frumusețea artistică va precumpăni asupra aceleia naturale și va fi mai aproape de Logosul prim și Frumos care rămîne nealterat în unitatea existenței sale originare [18].

În tot acest sistem problematic de gîndire, se pune întrebarea cum avem noi certitudinea că subzistă o continuitate între frumosul relativ al operei și atributul absolut de frumusețe al ideii de artă. Răspunsul lui Plotin este dat în sensul principiului socratic care invită la o cunoaștere a ta însuți. În consecință, artistul și cel ce contemplă în genere frumosul trebuie să se interiorizeze și să se înțeleagă temeinic, pentru a-și purifica neîncetat sufletul. În acest fel, sufletul devine idee și rațiune și este în stare să se ridice pînă la intelectul suprem, care îi va dezvălui esența frumosului[19]. De aceea, Plotin și consideră că ar fi de dorit să revii mereu « către tine însuți și, dacă nu vezi în tine această frumusețe . . . retează tot ce e superflu, redresează traversele, curăță ce e murdar (asemenea sculptorului care polizează statuia la care lucrează — n. ns. [20]) și fă totul pur și nu înceta de a munci la statuia ta . . . pînă ce tu nu vezi, în sfîrșit, în tine înțelepciunea reprodusă în puritatea ei fără pată » [21]. În acest mod « devenind cu adevărat *tu* », te poți transforma nemijlocit — în mentalitatea lui Plotin — pentru a te urca pe treapta clarvăzătorilor și a fi în măsură să observi de acolo și să cumpănești frumusețea perfectă [22]. În acest chip, înălțîndu-ne spiritual și comparînd în permanență forma concretă cu forma ideală [23] a frumosului — ceea ce se petrece datorită facultății [24] noastre aparte de a recunoaște frumusețea — noi ne ridicăm [25] de la multiplicitate către întreg, spre a ajunge pînă la structurile indivizibile și esențiale ale universului artei. Ajunși aici, se pune problema de a releva principiul de natură orientală care, odată intrat în substanța gîndirii lui Plotin, a făcut ca opera acestuia să se despartă de tradiția strict grecească și să ia un drum propriu. Este clar că un asemenea element de principiu l-a constituit ideea infinității existentului. Vechii greci au judecat, aproape fără excepție, existența ca fiind finită. Așa s-a elaborat viziunea armonioasă și echilibrată a gînditorilor elini despre lume și astfel s-a plămădit însuși gustul pentru măsură în arta grecilor antici. Dimpotrivă, unitatea primară, care e atît existență cît și putere[26], apare la Plotin eternă și infinită, fiind superioară logosului [27]. Ea se dovedește a fi în măsură ca, trecînd în stare de intelect, de esență [28] și de viață inteligibilă, să se răspîndească peste tot și să cuprindă totul în absoluta ei infinitate [29].

Pentru domeniul estetic, consecințele acestui act de continuă deducere și determinare sînt importante. Frumusețea devine multiplă și, în calitate de prezență infinită în lume, ea nu mai poate fi contemplată decît printr-un efort de ridicare spirituală și de comuniune cu nemărginirea existenței. Acest panestetism ontologic face ca simpla existență concretă a obiectului artistic și analiza lui textuală, cum ar fi, în exemplul lui Plotin, cercetarea stării de simetrie [30] a unui fapt estetic individual, să nu mai fie suficientă. Frumusețea se află așadar, pentru Plotin, dincolo de simetrie și mai presus de legile de compunere ale textului propriu-zis. De aceea, Plotin este atît de potrivnic față de cei care, încercînd să descopere frumosul, încep și sfîrșesc prin a observa simetria. Frumusețea reprezintă, în vederile filosofului roman, un act de revelare într-o experiență estetică ce pare că transcende textul. O asemenea experiență estetică interzice oprirea în planul imanent al formulării expresiei.

Este exact ceea ce, atît Galilei, cît și Bolzano sau Bense, mult mai tîrziu, n-ar accepta să se întîmple sub nici o formă.

Dar nu numai atît ; așa cum aminteam la început, Nicolai Hartmann va pune întreaga problemă amintită în cu totul alți termeni.

În acest sens, pentru gînditorul german, tocmai ideea abstractă a valorii de frumos poate să fie nesigură și să ne inducă în eroare. Iar aceasta, deoarece singurele forme precise și constituite de frumos sînt operele de artă. Acestea au o mare bogăție interioară și devin probleme ale analizei prin însăși multiplicitatea lor.

Discursul logic al gîndirii lui Hartmann este limpede din acest punct de vedere. Autorul ontologiei realului pornește de la ideea că, în estetică, « nu avem de a face, ca în etică, cu valori generale, ci cu o sumedenie de valori ultraindividualizate » [31]. De aceea el și deduce că stadiul dezvoltării actuale a esteticii nu este favorabil pentru elaborarea unei adevărate teorii. Iar aceasta, deoarece valoarea proprie operei nu se poate reduce la suma elementelor generale de valoare, date prin ea [32]. Evident, Hartmann se străduie să ajungă la o vedere de ansamblu și, de aceea, el și determină trei moduri fundamentale de clasificare ale genurilor frumosului. Aceste moduri s-ar obține prin circumscrierea noțiunii de frumos, fie în raport cu genurile de obiecte, fie în legătură cu tipurile de artă, fie, în sfîrșit, în relație cu felul subiectului uman de a simți și de a reacționa estetic. Din păcate, în concepția sobră a gînditorului german, fiecare dintre aceste clase ale diviziunii frumosului apare neconcludentă datorită unilateralității ei. Iar problemele cele mai dificile le ridică tocmai ultima clasă a diviziunii ; adică exact aceea care a fost cel mai mult dezbătută în istoria esteticii. Este adevărat însă că, pentru Hartmann, procedeul apare de necontestat, întrucît noi « nu avem alte surse de cunoaștere cu privire la valoarea sau nonvaloarea estetică, decît sentimentul capabil de evaluare » [33]. Dar acest sentiment este atît de variabil, încît, bizuindu-ne pe el, ajungem la o sumedenie de nuanțe valorice [34] și la o multitudine de categorii imprecise care cu greu pot fi ordonate într-un sistem discursiv.

Dintre toate categoriile de acest gen, cea mai sigură i se pare lui Hartmann a fi aceea a sublimului. Însăși dimensiunea tragicului conține un înalt grad de certitudine estetică, deoarece ea se apropie de valoarea sublimului [35]. În schimb, cu cît te cobori mai mult către domeniul grațiosului și al plăcutului, cu atît intri mai mult într-o lume a valorilor estetice nedelimitate și șterse [36]. Drept urmare, o anumită formă de relativism estetic — de care am amintit încă la început — se instaurează în gîndirea austeră și pătrunzătoare a lui Hartmann. În consecință, « estetica trebuie să urmeze azi această cale modestă. Cercetările asupra obiectului — declară Hartmann — asupra stratificării lui și a relațiilor sale formative ne-au arătat acest lucru. Lipsa de orientare în problema valorilor, în fața căreia ne aflăm, vine să ne confirme » [37]. Iar toate acestea se întîmplă pentru că « a fi frumos », sau a avea valoare estetică, înseamnă, în fond, « diversitate nelimitată în cuprinsul artelor și dincolo de ele » [38]. Observațiile lui Hartmann sînt rodul unor reflecții îndelungate. Ele conțin un important sîmbure de adevăr și sînt profund nuanțate în substanța lor teoretică. Și totuși ceva parcă scapă. Ne întrebăm, pe drept cuvînt, dacă, alegînd drumul exact invers — adică, drumul care pornește nu de la diversitatea complexă a operei, către o generalizare plină de temeri, ci acela care pleacă de la încrederea în puterile spiritului și în capacitatea lui de a elabora mari sinteze, pentru a ajunge la o descifrare a particularului — Plotin nu a ajuns, într-un anumit sens, ceva mai departe. Problema se pune arzător în epoca noastră. Am ajuns cu examenul analitic pînă la cele mai subtile implicații cu putință. Și este neîndoielnic

că stăpînirea din ce în ce mai evidentă de către noi a legilor care guvernează amănuntul ne face să avem și în artă o mai mare încredere în experiență și în capacitatea spiritului critic de a disocia faptele. Dar timpul ce vine nu mai poate fi acela al analizei. O nevoie imperioasă de noi sinteze se cere împlinită și această necesitate nu apare numai în sfera cunoașterii, ci și în aceea, mult mai complicată, a creației în artă.

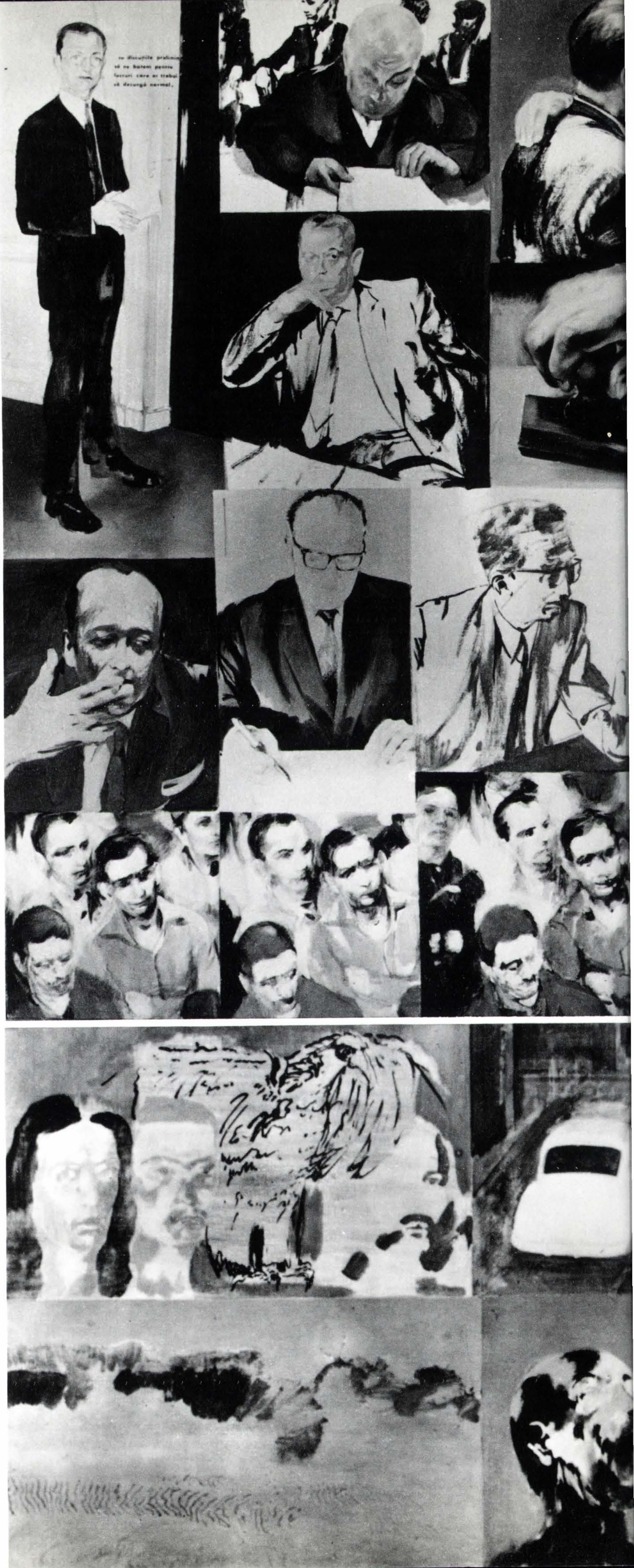
TITUS MOCANU

---

[1] Aici numărul « nouă » dă însăși denumirea aritmetică a întregii opere.
[2] Notăm că nimic din această idee nu intră în alcătuirea filosofiei lui Plotin. În gîndirea acestuia principiul acțiunii este tot atît de prezent ca și în doctrinele grecești originare.
[3] Precizăm că lucrarea lui Ioan Climak (Climach) intitulată *Treptele* sau *Scara raiului* conține ca valoare morală supremă starea de « apatie ». Subliniem de asemenea că este vorba atît de stoicismul vechi, conform periodizării lui Bréhier, cît și de cel mediu al primului secol al erei noastre și mai puțin de acela final al « epocii imperiale ».
[4] Pentru prima oară problema frumosului e abordată sistematic în *Enneada* I-a, cartea a 3-a.
[5] Plotin, *Ennéades*, trad. franc. Alta, 3 vol., Paris, 1924—1926, t. III (1926), *Enneada* V, 8,3.
[6] cf. idem, V, 8,3 (pp. 116—117).
[7] Unitatea primă sau *Unul prim* ceea ce vrea să însemne « principiar ».
[8] cf. Bréhier, É., *Histoire de la Philosophie*, Paris, 1928, t. I, p. 453.
[9—10] cf. Plotin, *op. cit.* t. III, 1926, *Enn.* VI, 8,9 (pp. 468—470).
[11] *ousia* — cf. ibidem, VI, 8,9 (pp. 468 și 470).
[12] Lumea inteligibilă aparține deci celei de a doua ipostaze a existenței, în vreme ce lumea sensibilă ține de domeniul formelor perceptibile.
[13] cf. ibidem, V, 8,1.
[14] Exemplul pietrei sculptorului este al lui Plotin.
[15] cf. ibidem, V, 8,1.
[16—17] cf. ibidem, V, 8,1.
[18] cf. ibidem V, 8, 1—2.
[19] cf. *op. cit.* t. I, *Enn.* I, 6,6 ; I,6,7.
[20] Comparația este a lui Plotin.
[21] idem, I, 6,9.
[22] cf. ibidem, I, 6,9 ; I,6,2 ; I,6,3 ; 1,6,5,
[23] sau *eidos*-ul.
[24] *dynamis*.
[25] cf. ibidem, I,6,3 ; I,6,1 ; I,6,9.
[26] v. *ous* și *ousia* (existență și putere sau substanță ; principiu masculin și principiu feminin). Cf. *op. cit.*, vol. III, *Enn.* VI, 8,13.
[27—28] cf. idem, VI, 8,15; 8,16 (v. expresiile *ousia* și *nous*).
[29] cf. ibidem, VI, 8,9. A se vedea în acest sens și influența profundă exercitată de gîndirea lui Plotin asupra lui Leibniz (cf. Gilbert și Kuhn — *History of Esthetics*, New York, 1939/1953 capit. IV).
[30] cf. ibidem, t. I; I, 6,1.
[31] Hartmann, N., *Ästhetik*, Berlin, 1966, p. 322.
[32] cf. idem, p. 323.
[33] ibidem, p. 324.
[34—36] cf. ibidem, p. 324-325.
[37] Ibidem p. 327.
[38] Ibidem p. 328.

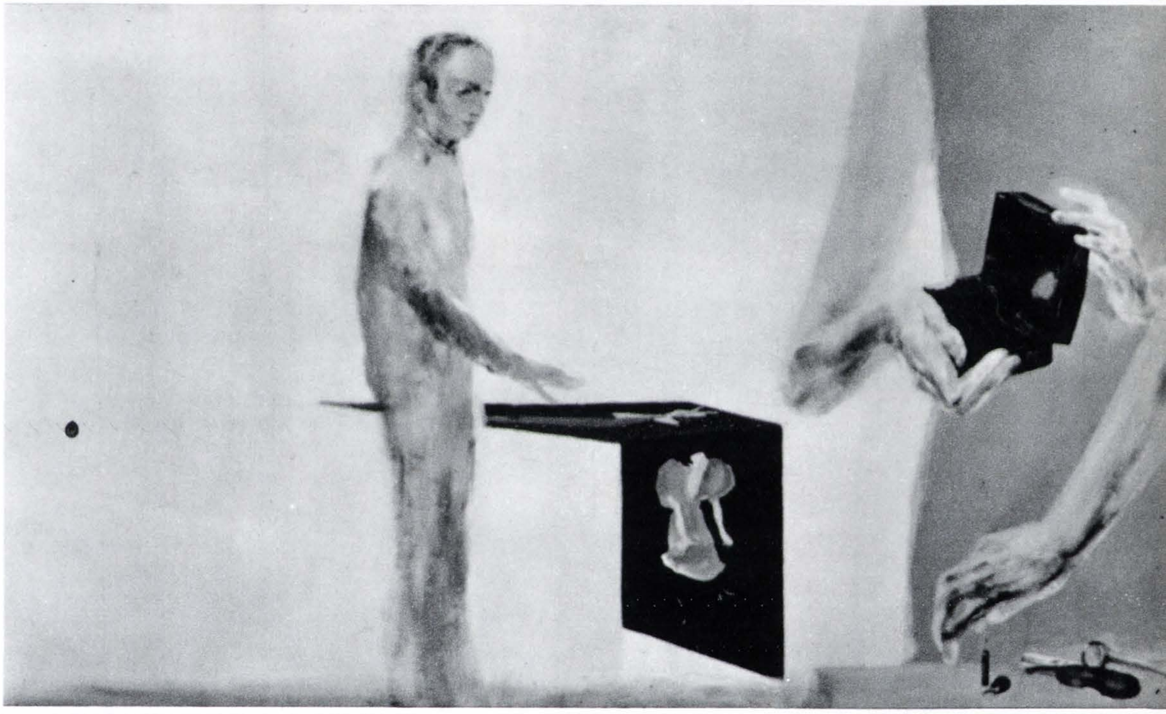
GRIGORESCU ION

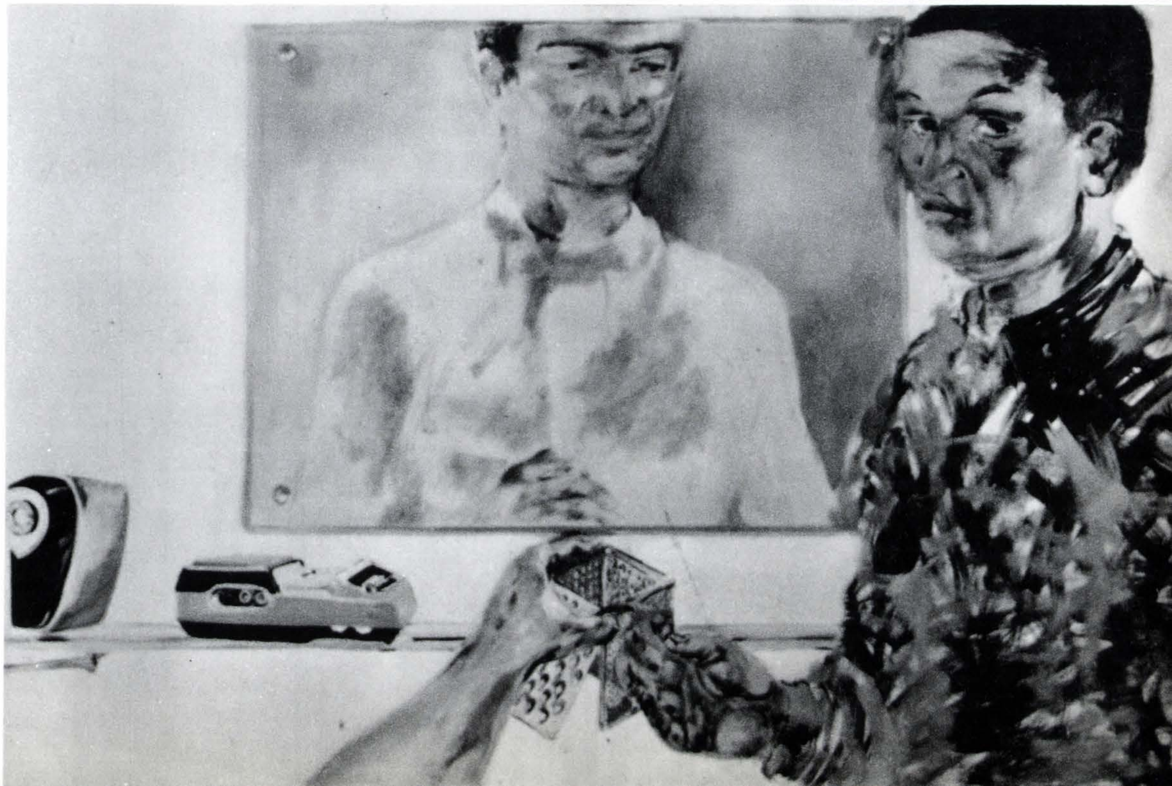
DEBUT



Pictez aşa cum văd: luarea obiectelor în ochi, urmărirea lor se face în mijlocul vieţii, nu separat. Vederea e plină de toate gîndurile momentului, e cerută de ele, iar imaginea, pe tablou, îşi poartă justificarea. Revelaţia că trebuie să pictez cum văd am avut-o la facultate în atelier, unde lucrurile sînt puse pentru văzut, în ciuda realităţii. Eram învăţat să judec viaţa dacă are sau nu ceva « plastic » în ea, viaţă care numai ea, îmi dau seama acum, poate să-mi arate ce este de privit. M-am salvat din această « sinucidere » realizînd că umilinţa, simplitatea vederii trebuiau respectate în primul rînd.
Interesul întreprinderii de a picta stă nu numai într-un realism după natură, ci şi într-un realism al tuturor imaginilor care rămîn undeva în dosul ochilor, căci cine ar vrea să se înşele în însăşi privirea obiectelor, cine ar putea să-şi trucheze visele chiar atunci cînd se produc, ca şi cum s-ar înşela pe sine în propriile experienţe?
Ceea ce este încă mult mai important e descoperirea demersurilor personale. E vorba de nuanţe care nu interesează acum, e vorba de o fidelitate faţă de mine însumi. Prin ea, de la lucrări mai departe spre privitori, se răspîndeşte un mesaj etic. Ce lucrez este pentru alţii şi în primul rînd eu mă situez printre aceşti alţii. Gîndesc moralitatea la fel cum gîndesc datoria actorului: să nu cheme în ajutor esteticul, cînd nu înţelege necesitatea unui act (gestual sau verbal). Aleg actorul pentru că el poartă cuvîntul, făcînd spectacol într-un sens bogat.
Structura secretă a comunicării plastice o las ascunsă de adîncimi, importanţa ei se vede atunci cînd din cel mai profund se iveşte la suprafaţă naturalul. Mă folosesc de pensulă şi de mînă, care sînt muncitori care ştiu un număr limitat de operaţii şi care cer menţinerea vechilor linii de producţie. Mîna are o ciudată legătură cu estetica tabloului — ea învaţă destul de repede să fie abilă, învaţă un procedeu pe care apoi îl reproduce ieftin.
Ceea ce denumesc eu ironic « estetica » e un fel de frică, un fel de a gîndi separat imaginile pentru tablouri şi separat procesul natural de a avea imagini. Datele estetice ale tabloului au o naturaleţe discretă, se leagă organic de vedere. Bara de sus a tabloului, care taie scara înălţimilor, face vii obiectele pe o suprafaţă plată în timp ce, şi mai discret, barele verticale opresc linia orizontului. Dar se ştie că nu e nevoie de bare şi că siluetele se decupează în chiar spaţiul nostru şi invers, se ştie că din spaţiul pictat pe două dimensiuni pot veni, din secţiune spre noi, obiecte. O componentă esenţială a compoziţiilor mele e mişcarea. Oricine a simţit rotaţia sălii de cinematograf prin simpla mişcare a axului optic al aparatului. Un subiect mişcîndu-se îşi mută cadrul cu el, sau poate să se desprindă de cadru plimbîndu-se pe albul pînzei. Dar importanţa mişcării nu e deloc formală, ea execută o trecere automată în regimul de idei obişnuit — cel al vieţii, cu canale multiple de transmisie, cu receptori multipli, cu un amestec de imagistic, verbal, inefabil, simbolic etc. E normal că în asemenea situaţie orice lăcomie estetică produce monstruozităţi, şi că o asemenea aparatură cere mai mult ca oricînd discreţie, naturaleţe, grijă de puritate a celor imaginate, fidelitate enormă faţă de materialul natural de imagini pe care îl are autorul, o practică şi o cunoaştere psihologică a producerii spontane a imaginilor. Consecinţa cea mai puternică este responsabilitatea socială. Ea poate fi comparată cu responsabilitatea redactării unei cărţi, sau, mult mai aproape din punct de vedere formal, cu a unei reviste cotidiene ilustrate. Dacă se poate intra astfel cotidian în mijlocul publicului şi discuta ideile sale, păstrînd locul de autor prin paternitatea ideilor, s-ar vorbi limba normală, s-ar putea folosi în tablou chiar şi ce spune cel care nu face pictură. Vorbesc de paternitate pentru că publicul are ideile lui, eu sînt tot din public, nu am deci nevoie să mai spun odată ce ştie toată lumea. Discuţia în marginea tabloului este tot atît de valoroasă, plină de imagini, nouă ca şi tabloul, această egalitate stimulînd de fapt pe om să vorbească.

GRIGORESCU ION





1. Înfăptuirea planului stă în puterea colectivului, ulei pe pînză; 2. Vulturul, ulei pe pînză; 3, 4, 5. Prietenie, fragmente, ulei pe pînză.

HANS HOFMANN: *Cascadă*, ulei pe pînză, 1960

FORMA ȘI PROCESUL DE CREAȚIE

În Pictura Americană
A Secolului Douăzeci

București, iunie 1972

În 1886 Durand-Ruel, în pragul falimentului — din cauza încrederii și atașamentului pe care le arătase prietenilor săi impresioniști, are curajul unei încercări pe care apropiații săi o consideră disperată : încercarea de a implanta arta modernă în Statele Unite. E o mare expoziție, deschisă la New-York, cu peste 300 de tablouri precumpănitor impresioniste; primul jalon în istoria unei comunicări care se va dovedi imens fertilă, între Statele Unite și între tradițiile artei europene; primul pas al unei vaste conversiuni, care va preface America în continentul artei moderne. Astfel încît, la începutul secolului nostru, în jurul fotografului Alfred Stieglitz — ceea ce s-a numit grupul *291* — și la marea expoziție din 1913, la Armory Show, să se realizeze niște momente de creație interesînd, în chip direct, întregul evoluției artistice a umanității.

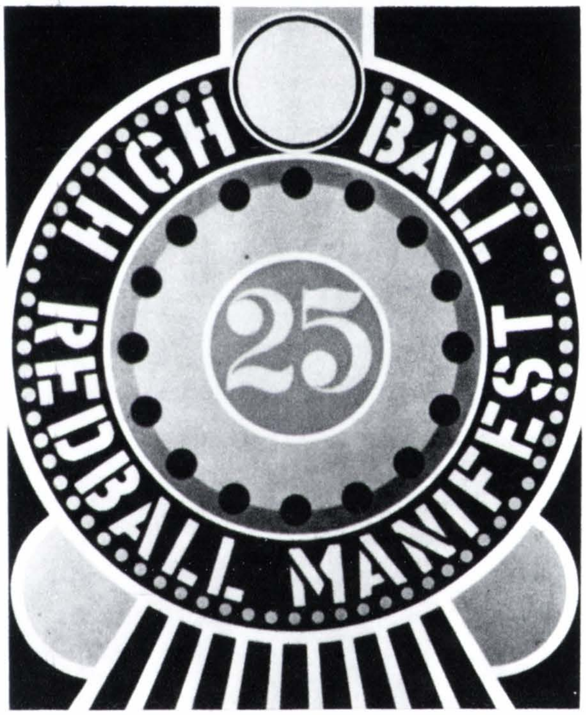
Astăzi Statele Unite sînt departe de condiția pe care criticii americani o evocă plini de o anume uimire indignată; situația de acum cîteva decenii, cînd — spunea Harold Rosenberg, într-o conferință la Montreal — artiștii veneau la Paris, ca să învețe a deveni pictori americani. Ei pot deveni pictori americani rămînînd în contextul realităților lor. Și Louise Nevelson, poate cea mai interesantă protagonistă a sculpturii americane de astăzi, îmi spunea în atelierul său de la New-York — povestind avatarurile unei cariere care n-a fost deloc simplă — cum, la propunerile care i se făceau de a se lansa printr-o expoziție la Paris, acum 30 de ani, răspunsese într-un fel care atunci păruse trufaș : este o artistă americană și nu înțelege să practice acest traseu ocolit pentru a se impune în țara sa. Astăzi, adăuga ea, cu o mîndrie nițel ostentativă, pentru consacrarea artistului american nu mai e nevoie de acest tradițional voiaj, de tradiționala expoziție într-un mare centru european. Parisul vine, el, la New-York, iar New-York-ul este în stare să creeze și să consolideze mari reputații artistice. Bine înțeles, europo-centrismul nu e mai puțin contestabil decît americano-centrismul, și decît strigătele de mîndrie ale unor critici care declară că Picasso este un mic domn conformist, față de vigoarea, de vehemența lui Pollock, a succesorului său american; astfel de judecăți înlocuiesc o îngustime prin alta.

Ceea ce s-a dovedit, ceea ce ne interesează cu adevărat, este faptul acestei comunicări de probleme, de atitudini umane, dintre arta europeană și arta americană. O confruntare utilă, într-un sens neașteptat și paradoxal. Pentru că, așa cum mărturisea Domenach, nu poți înțelege bine Europa, nu ți se impune în plinătatea ei, ca fapt de conștiință, decît atunci cînd ai traversat oceanul, cînd te găsești pe pămînt american. În mod paradoxal, New-York-ul ne face mai europeni decît eram atunci cînd am pătruns în această exaltantă și contradictorie capitală. O confruntare de acest tip, dintre pictura americană și tradițiile noastre europene, este menită să ne definească mai bine însăși alteritatea noastră, însăși diferența noastră specifică.

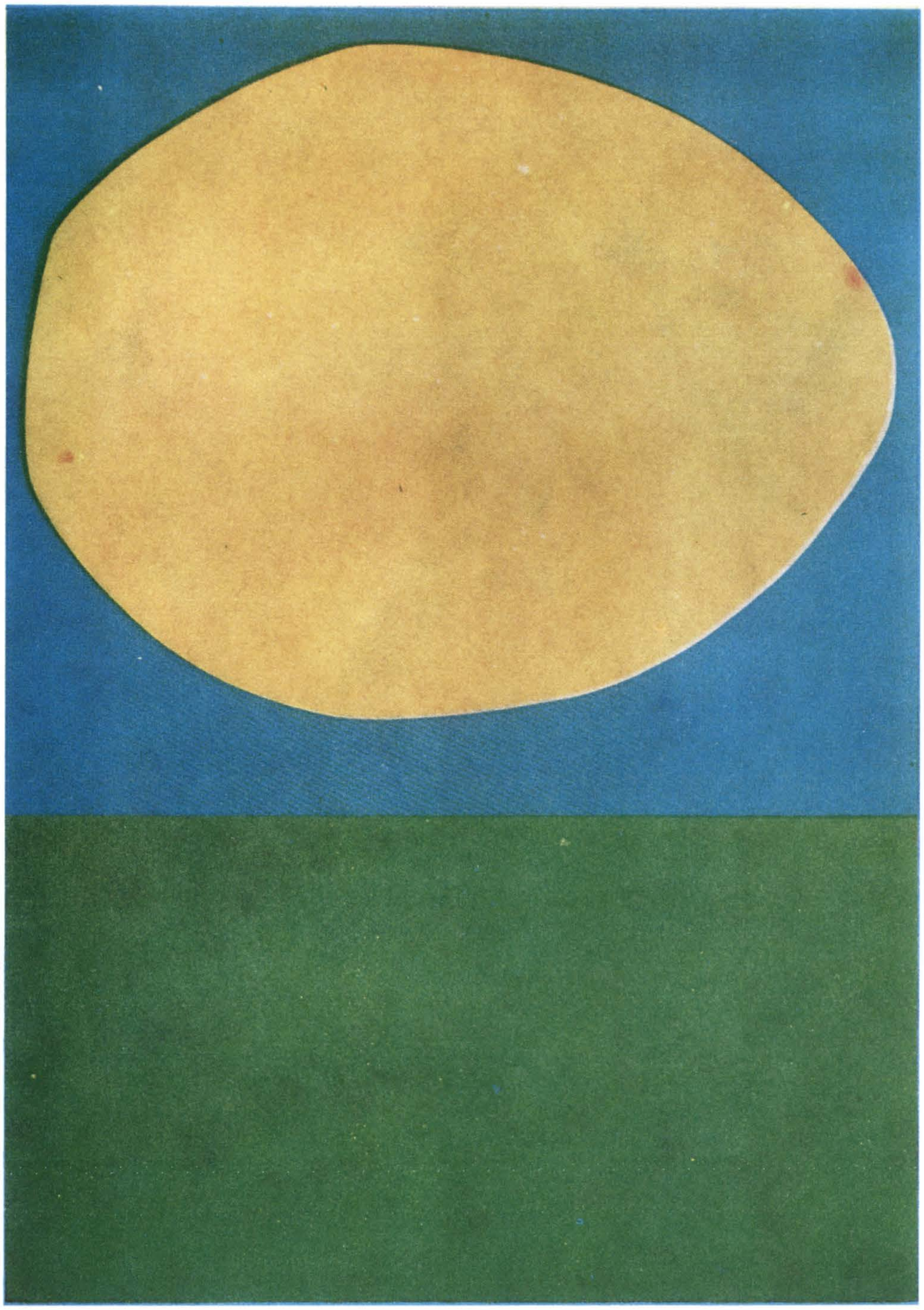
Cu această intenție, a unui dialog care să incite la meditație, prin franchețe — asupra a ceea ce ni se oferă cît și asupra trăsăturilor de sensibilitate care ne sînt proprii — cu această intenție a fost organizată importanta expoziție de pictură pe care a găzduit-o Biblioteca americană din București. O expoziție formată din lucrări ale Universității din Texas, aparținînd donației pe care a făcut-o scriitorul James Michener.

El nu are pretenția să dea verdicte asupra viitorului și, la rîndul său, organizatorul expoziției, distinsul critic Donald B. Goodall ne atrage atenția asupra disparității pe care o prezintă o asemenea culegere de artă. Ea are curajul să se înfățișeze amestecată, tocmai pentru că un asemenea curaj e, într-un fel, apanajul vitalității; al vitalității încrezătoare care e o trăsătură fundamentală a creativității americane, în momentele ei cele mai semnificative.

Amestecată, într-un sens care desfide cronologiile. Pentru că sînt încercări ale ultimilor ani de pictură, — ale ultimului deceniu — care leagă explicit arta



R. INDIANA, Semnal de pornire a convoiului, ulei, 1963



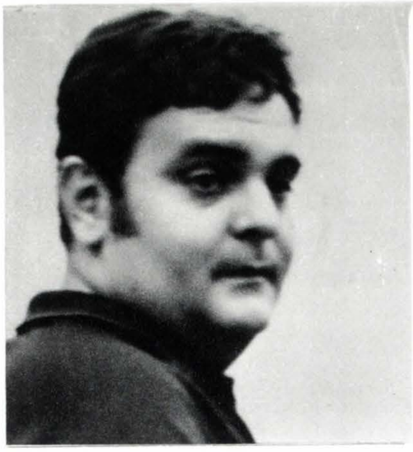
ELLSWORTH KELLY, Galben aprins, ulei pe pînză, 1960

momentului cu tradițiile realismului secolului al XIX-lea, cu tradițiile chiar ale unui anume fotografism, de spirit pozitivist. Dar și cu vehemențele *fauve* ale momentului 1910: Bischoff poate fi raportat la Nolde, de pildă, în timp ce Pace se cere raportat la Matisse, la constructivitatea mai elaborată, mai senină a lui Matisse din faza monumentală, de după marile comenzi din America. Nu vorbesc despre ceea ce este dialog cu trecutul într-o formă mai nervoasă, mai acută, mai provocatoare, la Larry Rivers, care-i autorul unor interesante *d'après*-uri. Dar și în echilibrul, deloc patetic, al atîtor alte elaborări, citești o neliniște care nu se teme de disparitate: din evanescența, impresia de tăcută reculegere, pe care o dă Baziotes de pildă, în pînzele sale visătoare, din heraldica tonică a numerelor, a cifrelor, major și exaltant înălțate pe vaste panouri, la Robert Indiana, la fel ca și la alți americani, la Jaspers Jones, — acela cu mai multă poezie de suple treceri de griuri — din toate acestea, și din multe altele, se alcătuiește un peisaj plin de surprize: o disparitate în care pulsează interesul pentru imediat, cu o lipsă de prejudecăți care se transmite și colecționarilor. Mi-a plăcut, în declarațiile profesorului Goodall, o mărturisire pe care mi-o făcea în ajunul deschiderii expoziției. Era vorba de John Marin, un pictor al mării și al cerului, în interacțiunea lor schimbătoare, întîiul pictor american care a căpătat o audiență în Europa secolului nostru (nu vorbesc despre Whistler, despre cazuri mai vechi), grație recomandării autorizate a lui Lionello Venturi. Care e situația lui John Marin, l-am întrebat pe criticul american? El făcea distincție între acuarelele lui Marin și între pînzele sale în ulei, spunînd că acuarelele sînt mai prizate; e o dovadă de *bon ton* să apreciezi în primul rînd acuarelele. De aceea colecția Michener, și cei care o îngrijesc, au preferat să cumpere nu acuarele, ci o pictură în ulei; tocmai pentru a marca distanța între ei și între tentația unui anume conformism snob.

Cu o asemenea atitudine, colecția e inegală, dar reprezentativă prin multe laturi. Aș cita, în primul rînd, tablouri ale unor artiști de mare anvergură ca Arshile Gorky, ca Sam Francis, ca Graves, care ating o calitate contemplativă, o anume rarefiere, plină de noblețe, a elementelor cu care operează. Nu întîmplător, Graves sau Sam Francis sînt artiști care au avut un contact cu izvoarele de meditație, de viață interioară ale Orientului asiatic. Alături de acestea, mărturiile unei participări active la viața socială, — Evergood de pildă, pictorul deceniului al 4-lea care era legat de mișcarea protestatară a muncitorilor, Blume care are adevărate pamflete antifasciste. O mare varietate de căutări, așadar, și să nu uităm că unele aspecte care ne apar puțin șocante pentru tradiția europeană, aspecte care încearcă să anuleze *convenția*, așa cum s-a constituit de-a lungul timpului, să anuleze granița între artă și viață, au, în fond, îndărătul lor această tradiție de vitalitate, care a făcut ca, la începutul veacului al XX-lea, întîia eliberare a artei americane să fie însoțită de o reputație de brutalitate — astfel încît această școală a fost polemic numită școala « lăzilor de gunoi ». Și dacă astăzi succesiunea rapidă a formelor de artă, un fel de precipitare în tranzitoriu a diverselor forme de artă face — după prevestirile lui Mc Luhan — ca totul să ajungă, mai repede sau mai încet, la o gigantică pubelă, această amenințare nu poate împiedica elanul creator al artiștilor care avansează, încercînd chiar să anexeze impuritatea, ceea ce s-ar numi prost gustul, *kitsch*-ul, într-un fel de mișcare vitală, în care este loc și pentru cele mai sublimate reverii. Un artist ca Rothko constituie una din culmile puterii de reflexiune a picturii din secolul nostru; dar este loc, în pictura americană, și pentru vivacitatea spectacolului vieții, chiar în forme încă nedecantate: pentru o *sinteză*, asupra căreia va decide viitorul. Meritul unei asemenea expoziții e tocmai acela de a ne face să gîndim la *viitor*, cu tot curajul.

DAN HĂULICĂ

ATELIER

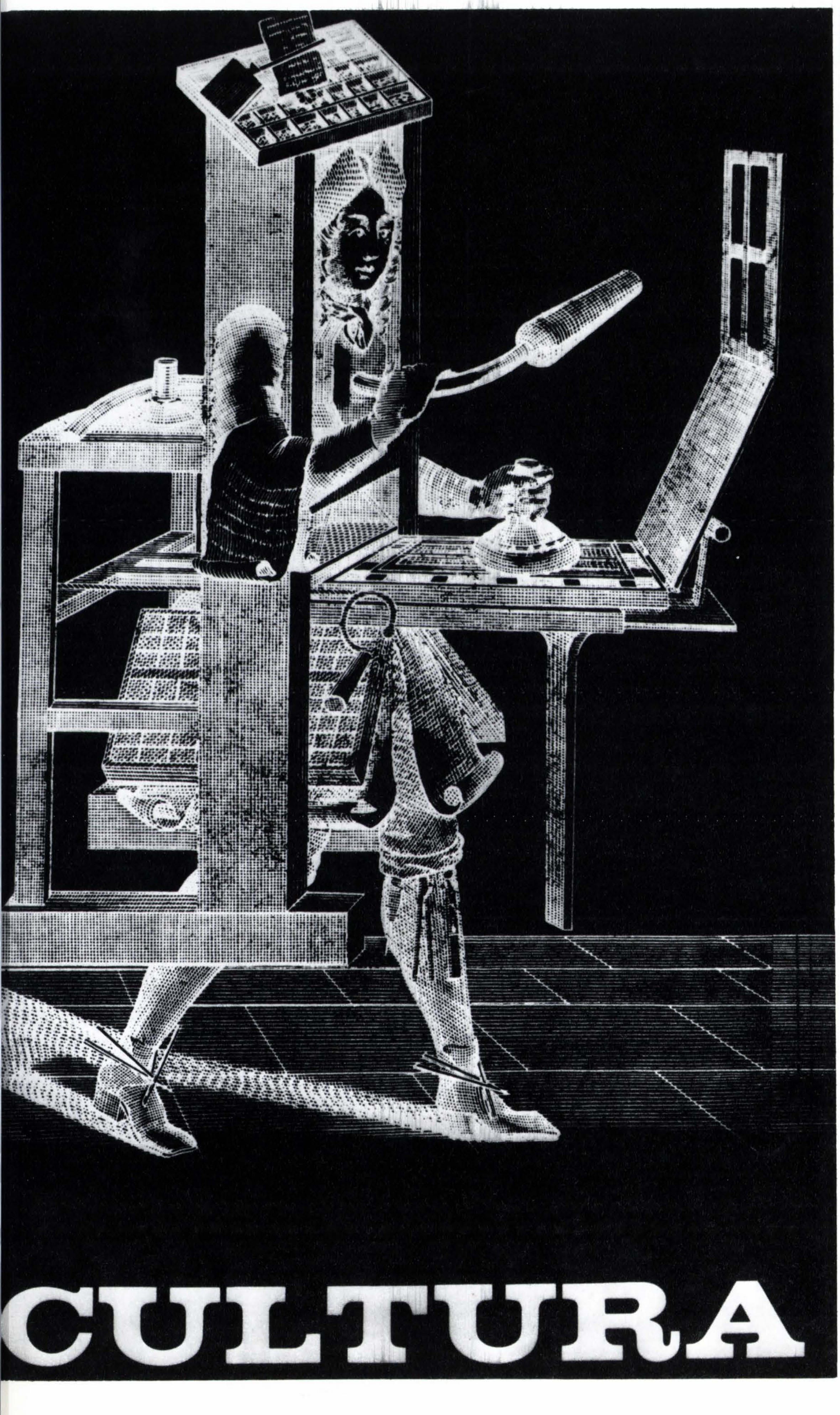


Grafician. Născut la 9 decembrie 1934, la București.
Studii: absolvent al Institutului Politehnic din Cluj (1959). Din 1969 participă la expoziții de stat și alte manifestări colective.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1970 — Moscova; 1971 — Frankfurt, Havana. Participări la expoziții internaționale: 1972 — Varșovia (B.I.A.V.).

Apropierea dintre artă și posibilitățile pe care le oferă industria sînt de cele mai multe ori spectaculoase și inedite. Este ceea ce caut în arta mea, căutare nu de cele mai multe ori ușoară, dar cu rezultate care îți oferă mari satisfacții.

RADU ȘTEFLEA

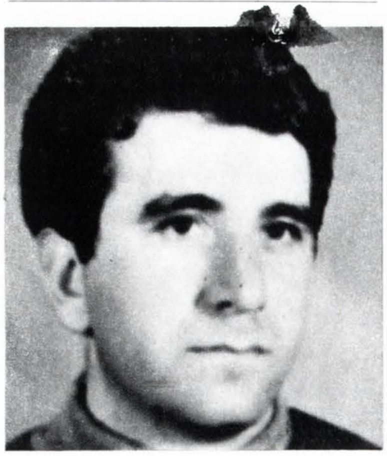
INDUSTRIE


CULTURA

PENTRU A NU MAI FI TEROARE
CĂTRE TOȚI CETĂȚENII ȚĂRII

PENTRU A NU MAI FI RAZBOI
CĂTRE TOȚI CETĂȚENII ȚĂRII

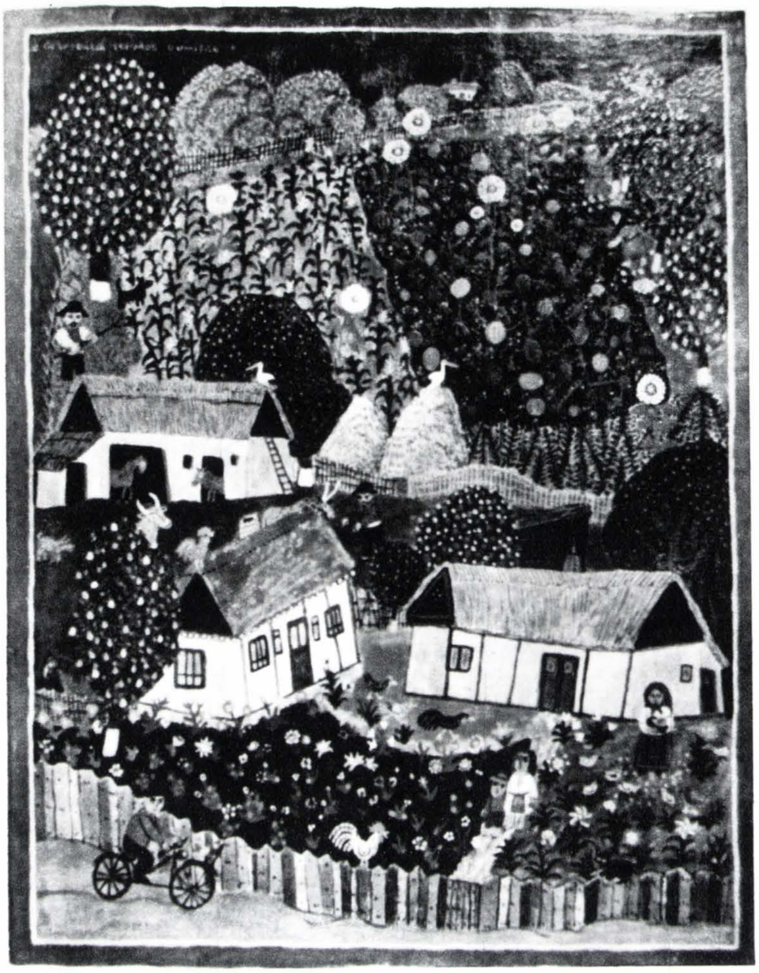
ATELIER

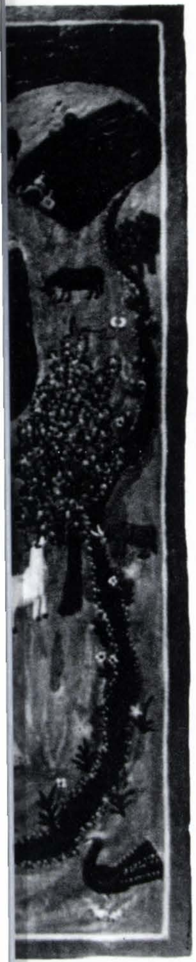


Pictor. Născut la 12 octombrie 1939, în comuna Tudor Vladimirescu (județul Tulcea).
Absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1968).
Din 1968 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1969, 1970 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1970 — Praga. Participări la expoziții internaționale: 1968 — Sofia.

Mi-aduc aminte, ca prin vis, că fiind copil, maică-mea mă adormea și mă trezea în cîntec. Și în acele cîntece ale sale era ceva din șoapta molcomă și nedeslușită a vîntului de primăvară, din dorul legănat al frunzelor din codru, din focul nestins al dragostei Ilenelor-Cosînzenelor pentru Feții lor Frumoși.
Iar pentru că eu, prin vers și melodie, nu eram în stare să redau parfumul acelor minunați ani ai copilăriei, atunci am început să-l cînt prin linii și culoare.

ȘTEFAN ȘTIRBU



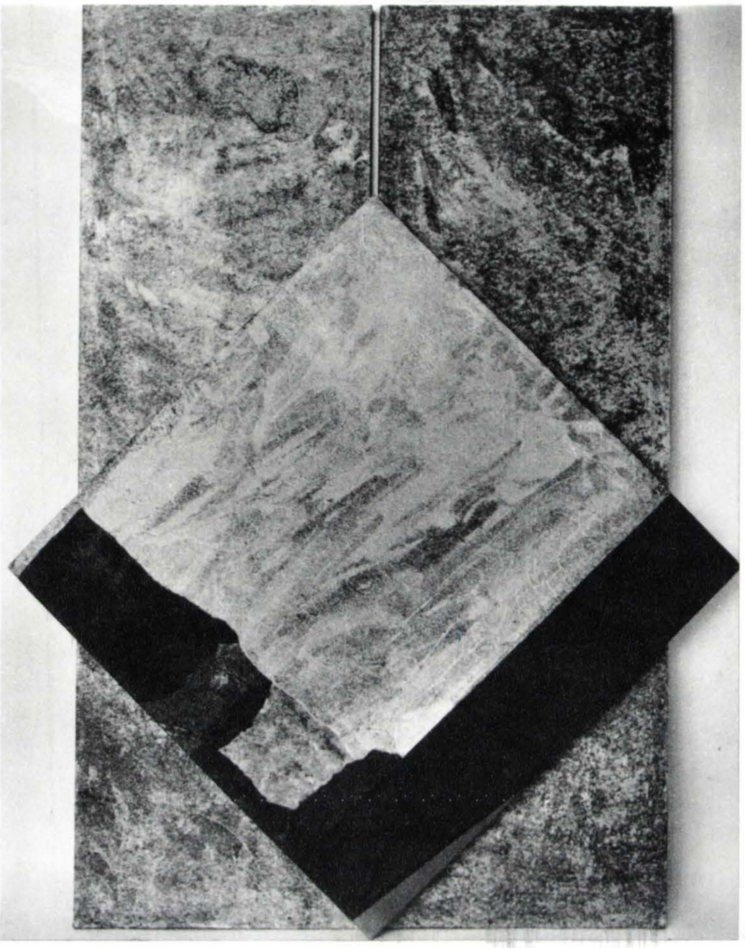


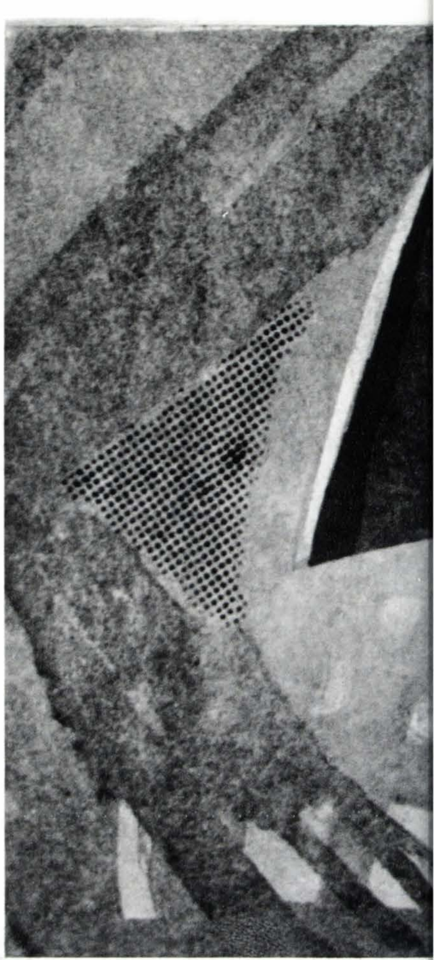
DUMINICA PESCARULUI

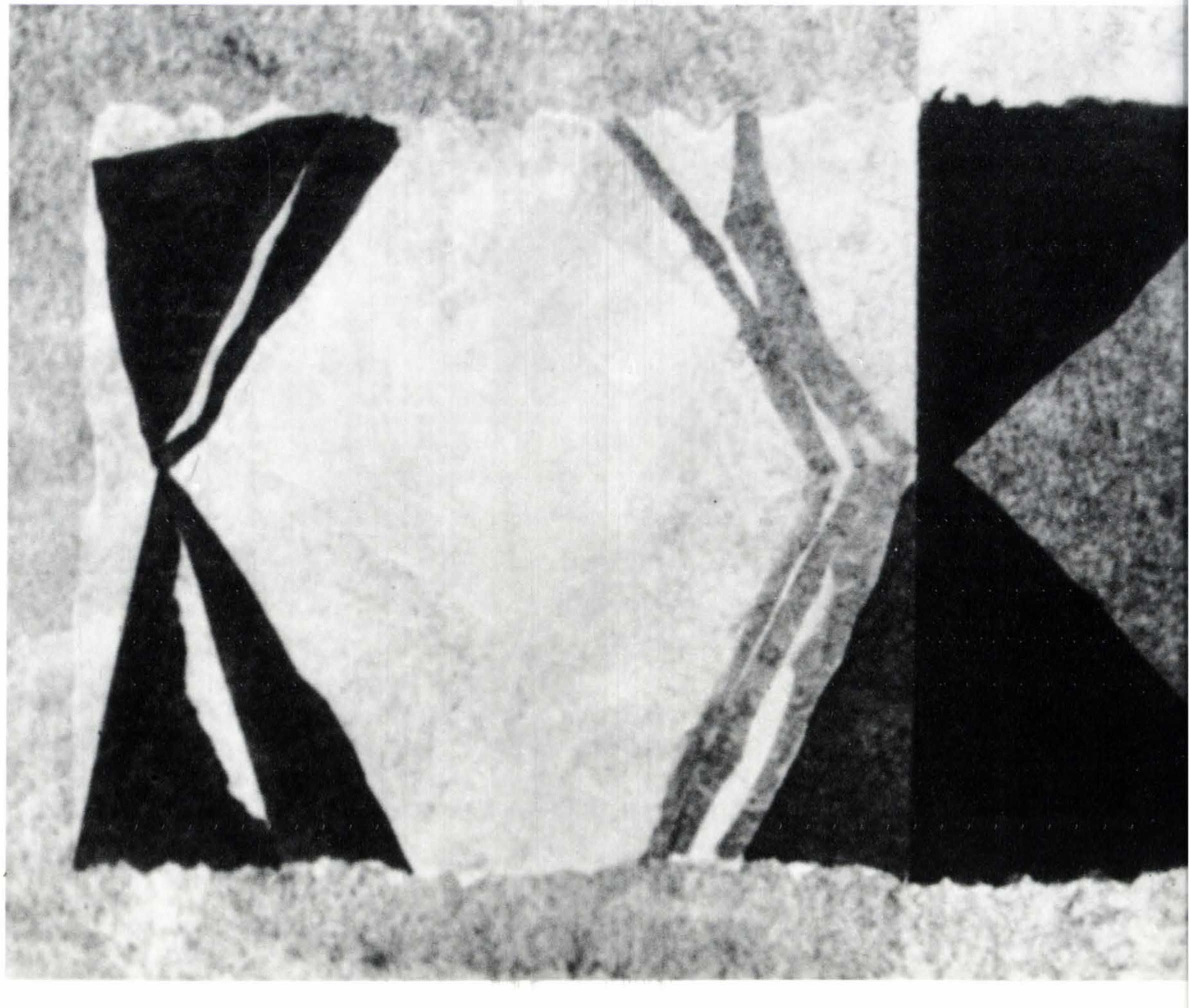
Pictor. Născut la 10 septembrie 1941 la Păstrăveni (județul Neamț).
Studii: absolvent al Facultății de arte plastice a Universității București (1963).
Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1967 — Varșovia; 1968 — Paris (Orly); 1969 — Torino, Beirut, Lüdenscheid, Praga, Budapesta, Rabat, Geneva; 1970 — Roma (Accademia di Romania); 1971 — Pistoia, Udine, Varșovia.
Participări la expoziții internaționale: 1971 — Florența (Bienala artelor plastice).

Caut să evoc niște spații de mare liniște.

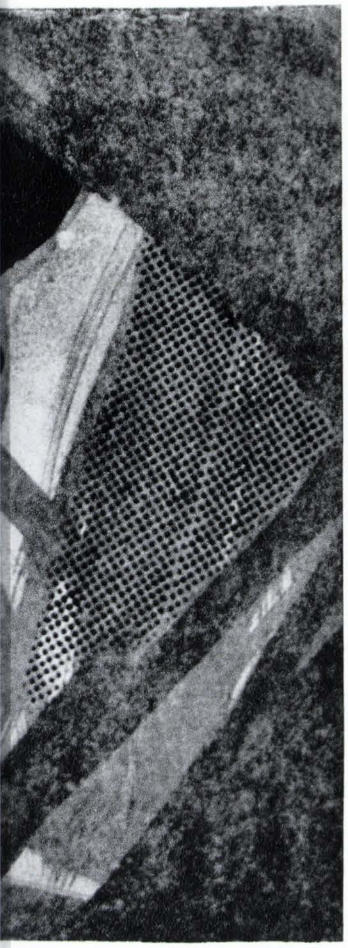
TOMA ROATĂ

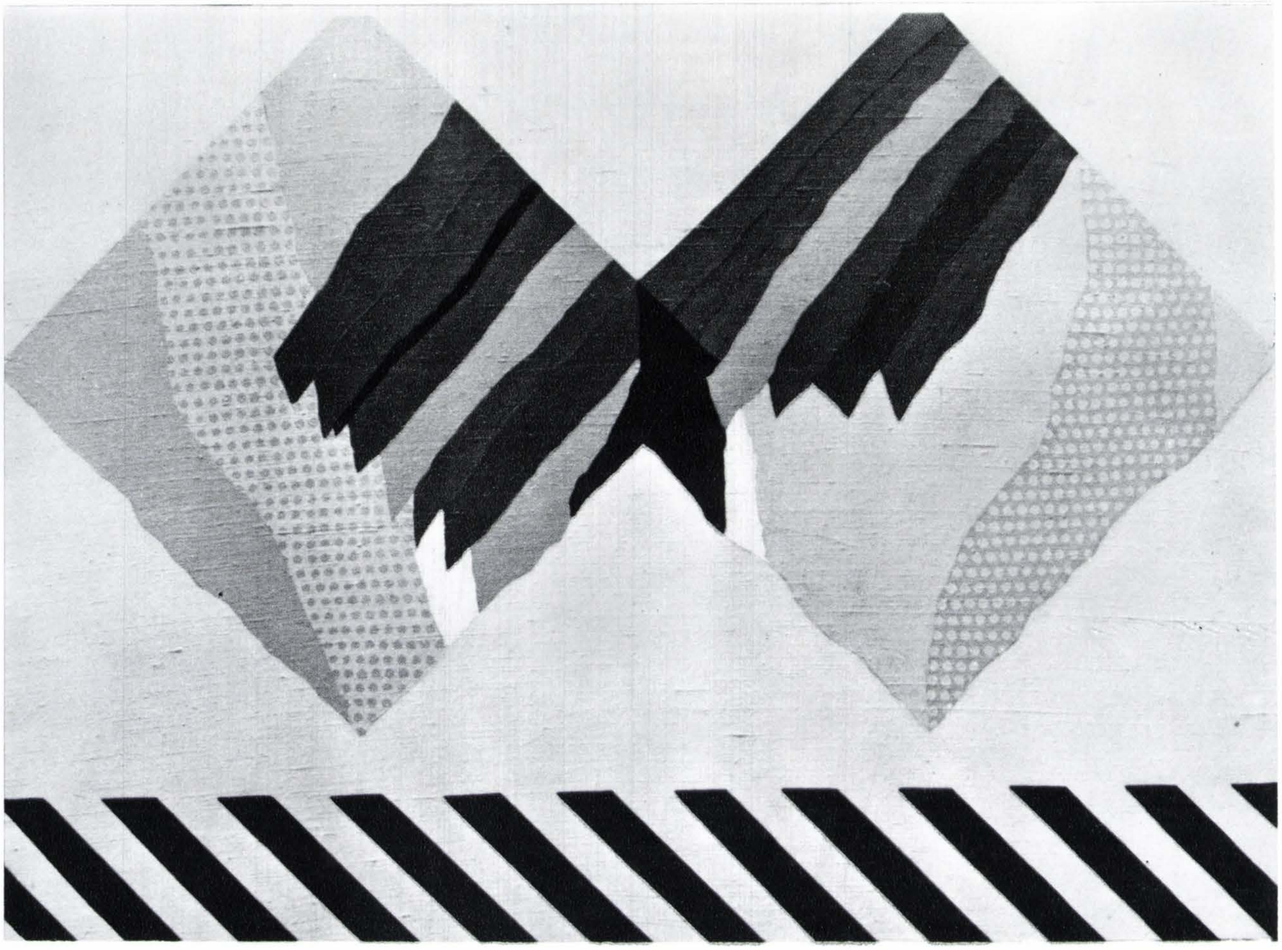


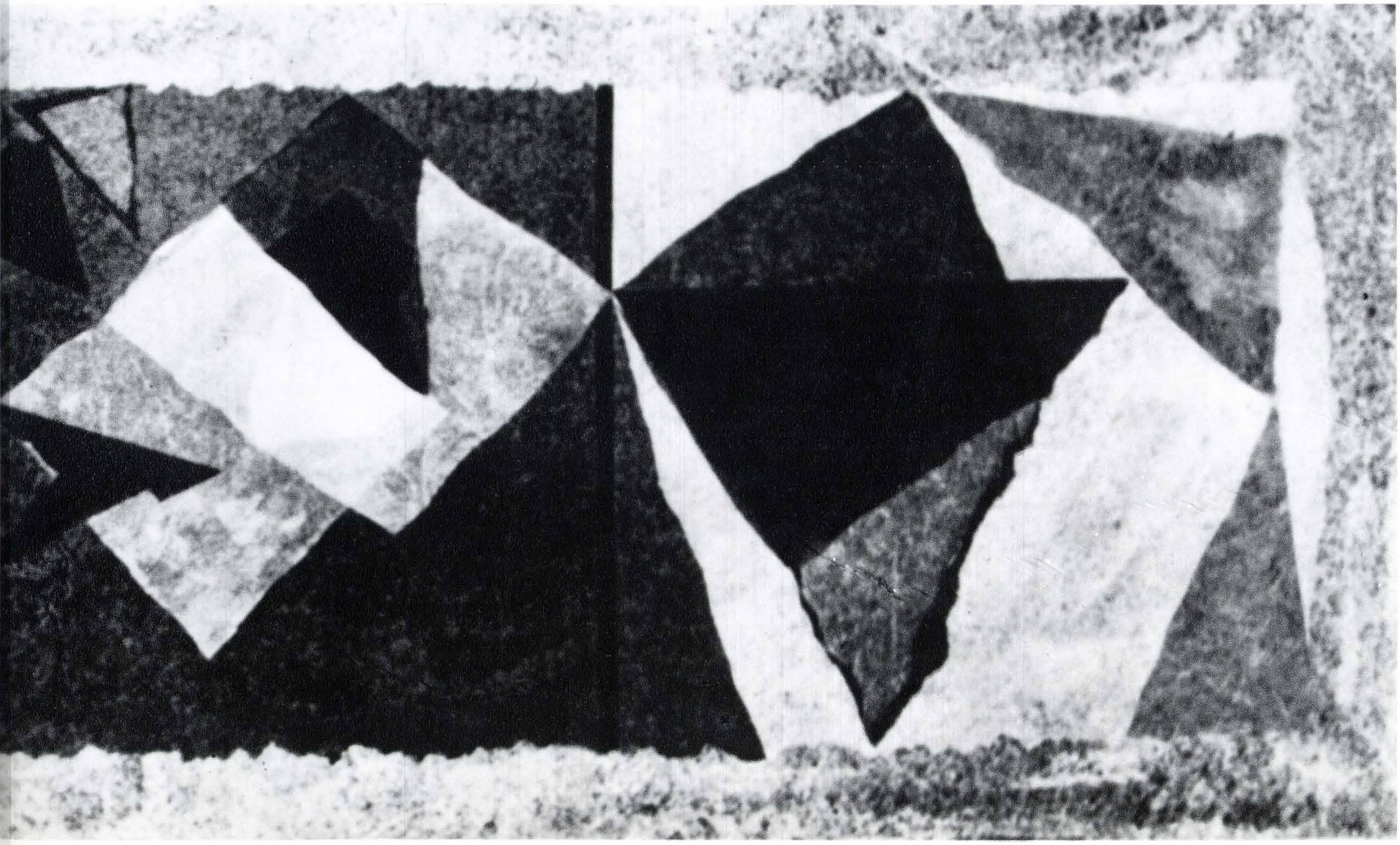




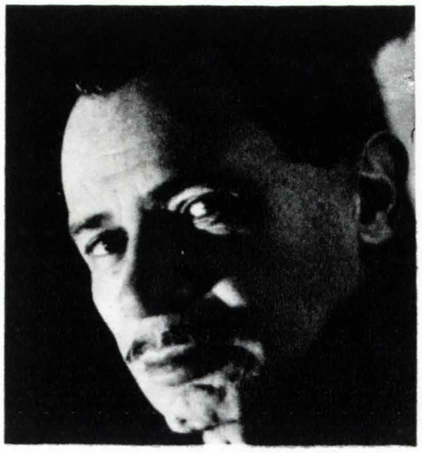
1—4. Galaxii posibile, colaje







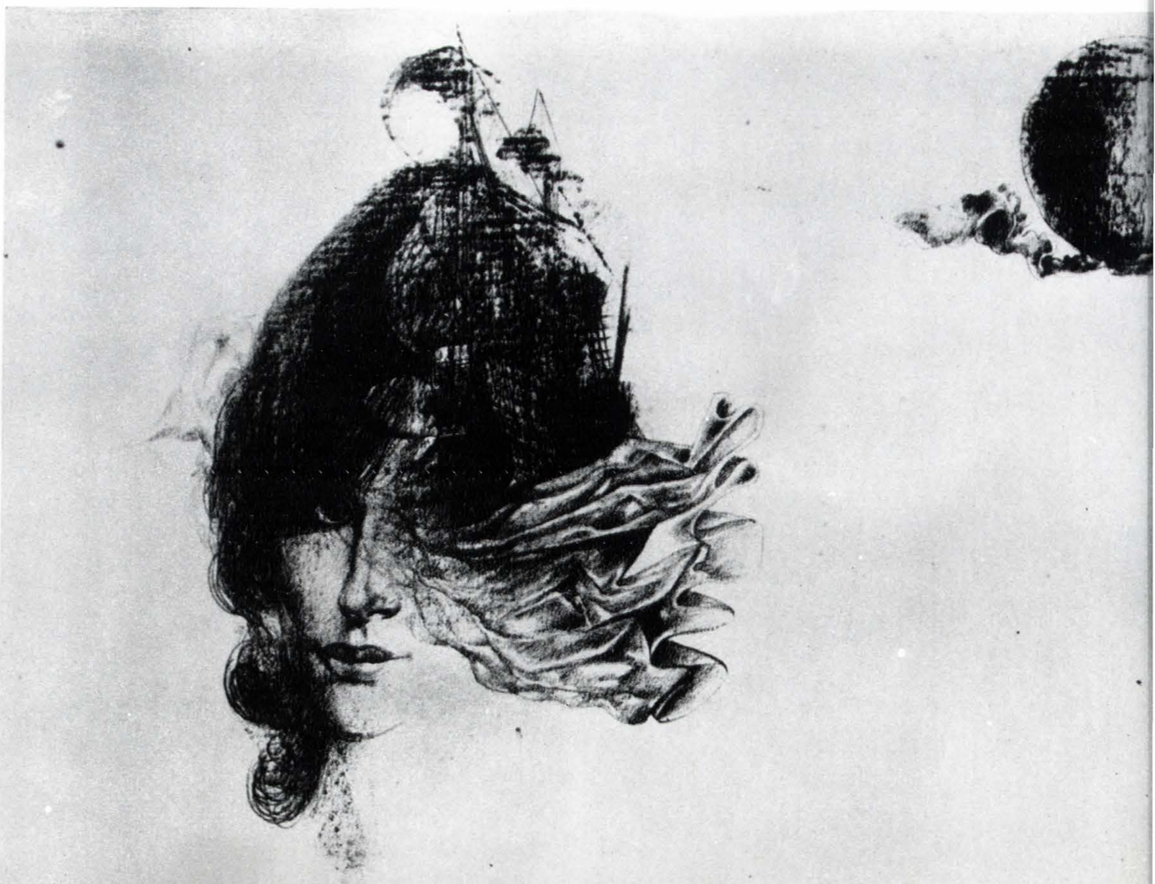
ATELIER



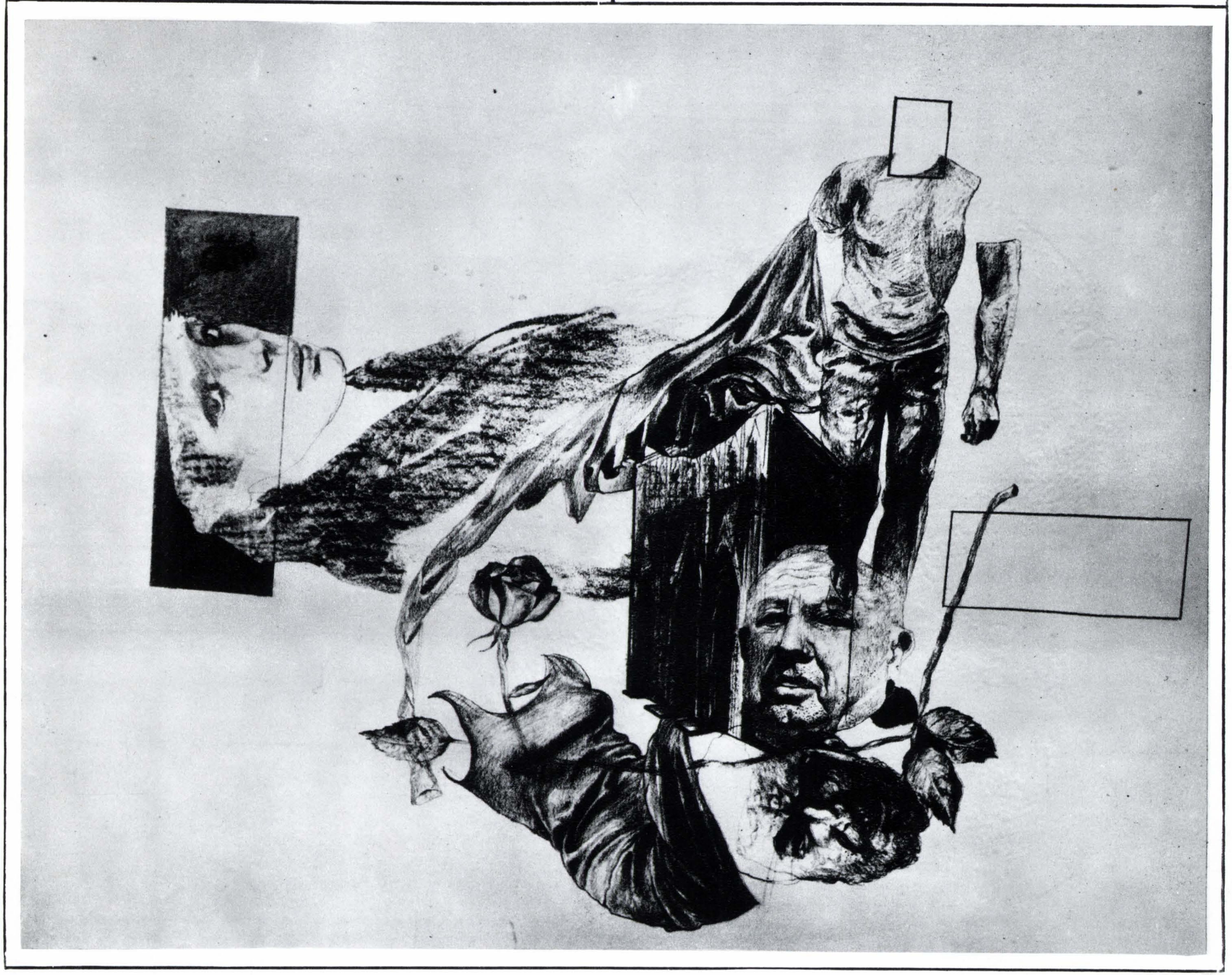
Grafician. Născut la 2 noiembrie 1916, la Hurezul Mare (județul Satu Mare).
Studii: Școala de pictură de la Baia Mare, studii la Budapesta și Paris (1930—1939). Din 1934 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1931 — Satu Mare; 1932 — Carei; 1933 — Satu Mare, Oradea; 1934 — Cluj; 1935 — Timișoara; 1937 — Satu Mare; 1957 — București, Baia Mare; 1959 — Budapesta; 1961 — Baia Mare; 1963 — Baia Mare, Cluj, Oradea; 1965 — București, Tîrgu Mureș, Brașov; 1966, 1967 — Baia Mare.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1957 — Moscova; 1959 — Budapesta, Leningrad, Riga; 1960 — Leipzig, Ordjonikidze, Bratislava, Praga, Berlin (R.D.G.), Cairo, Alexandria; 1961 — Moscova, Varșovia, Viena, Damasc, Sofia; 1962-63 — Atena; 1964 — Ankara, Pekin; 1965 — Londra; 1966 — Sofia.
Participări la expoziții internaționale: 1958 — Moscova; 1960 — Lugano (Expoziția Bianco e nero); 1962 — Veneția, Praga (Expoziția internațională de ceramică); 1963 — Sao-Paulo.
Distincții: 1962 — Premiul de Stat; 1964 — titlul de maestru emerit al artei.

Arta fără pasiune nu este artă; fără pasiune, arta-i o îndeletnicire inutilă. A crea înseamnă, în ultimă instanță, a suferi și a te elibera mereu de suferință prin muncă.

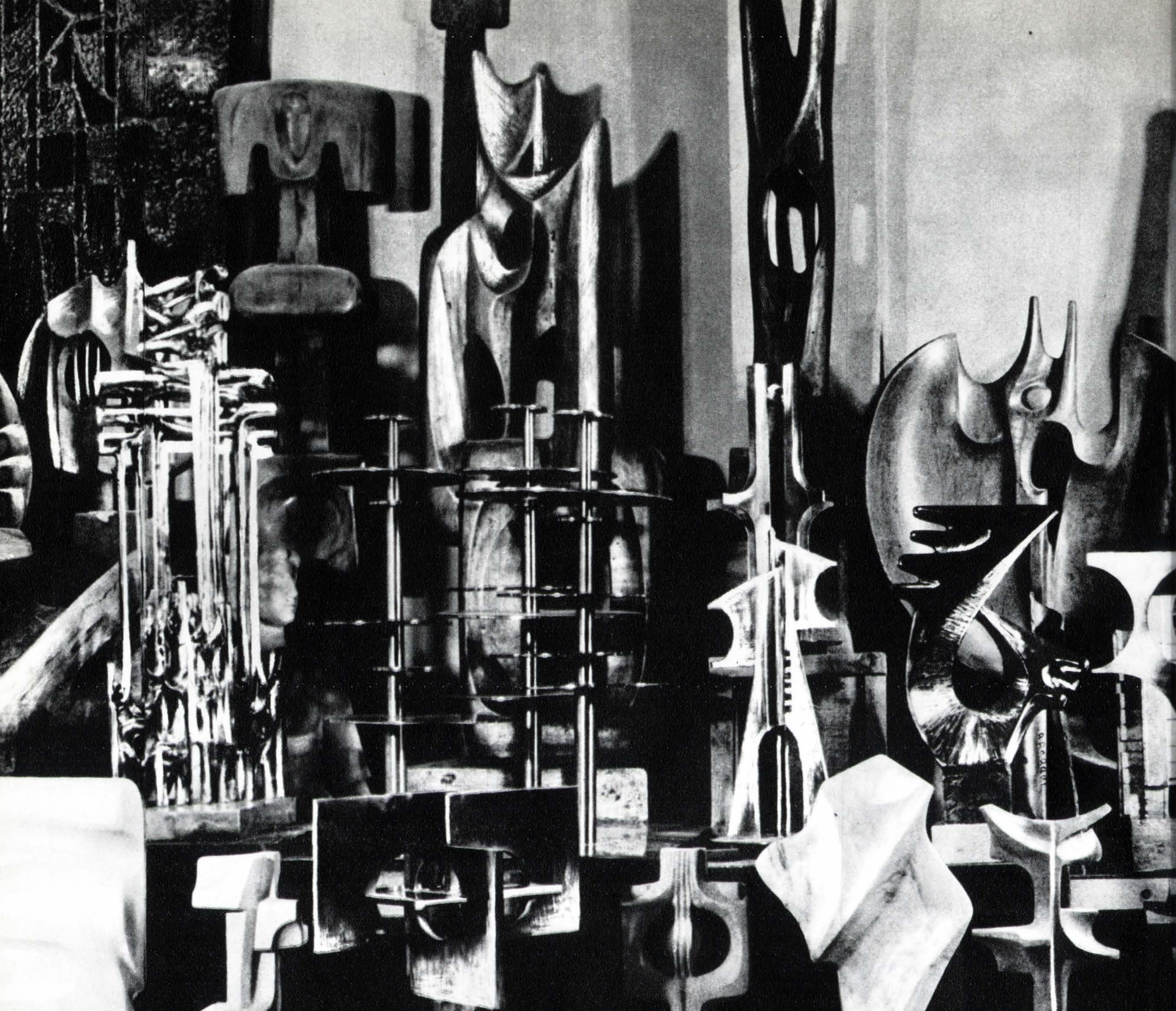
PAUL ERDÖS

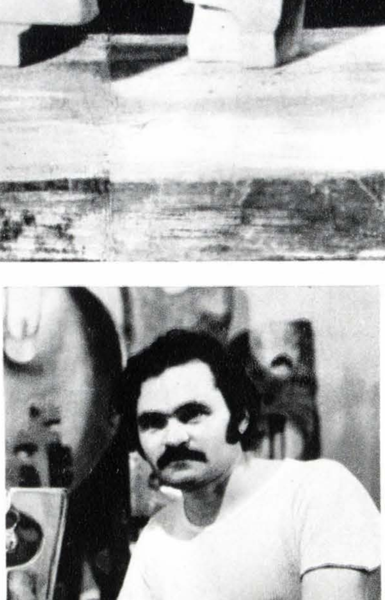


1, 2. Variațiuni fantastice nr. 1 și 5



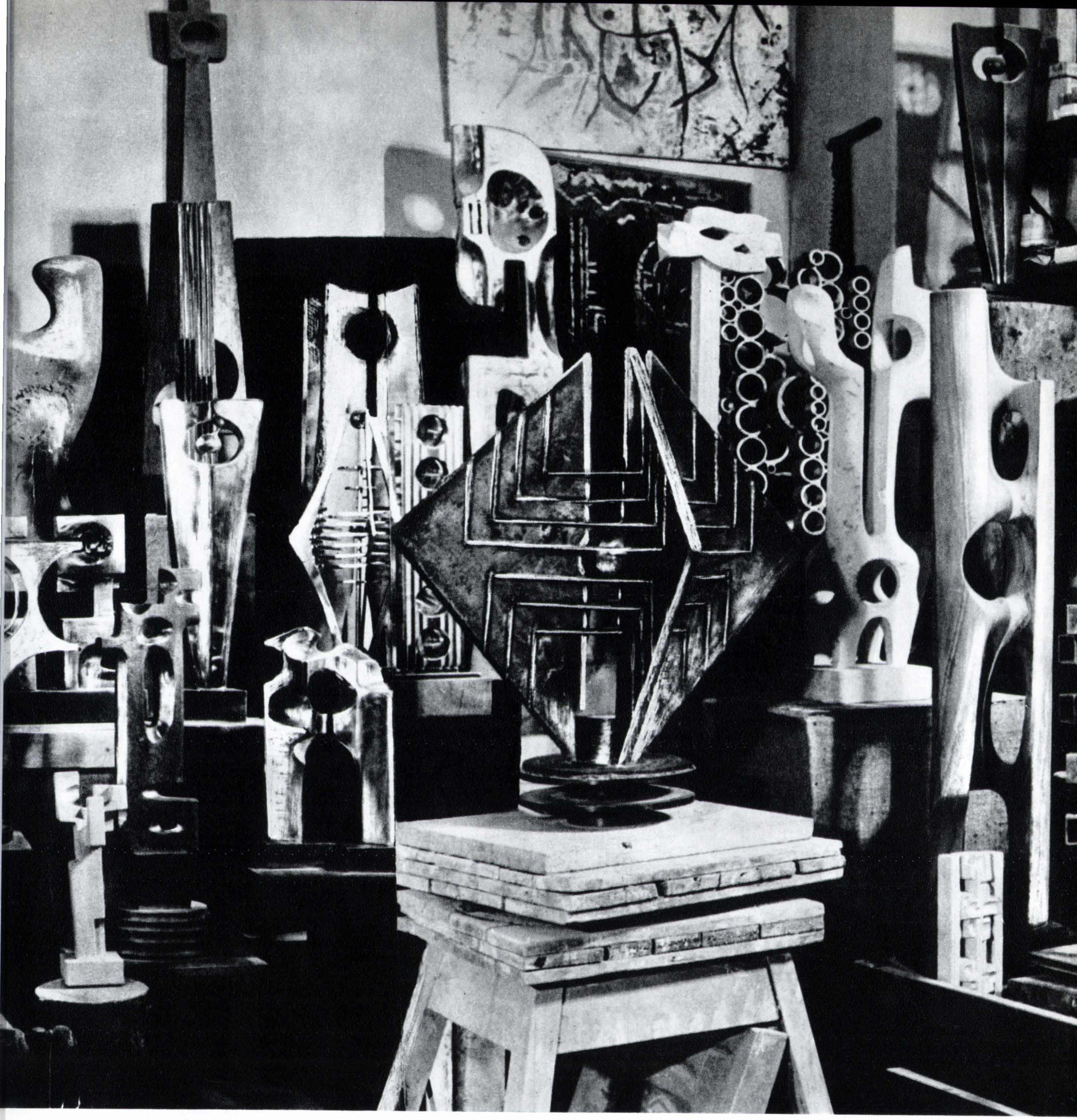
3. Variațiuni fantastice nr. 4





ATELIER

PETRU JECZA



Sculptor. Născut la 16 octombrie 1939, la Sf. Gheorghe.
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Ion Andreescu »* din Cluj (1963). Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1972 — Wuppertal (R.F.G.) — (împreună cu Carola Fritz).
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Torino; 1969 — Lüdenscheid, Novi Sad; 1970 — Belgrad.

- transpunerea spiritului epocii în forme adecvate, expresive
- găsirea soluțiilor posibile pentru introducerea artei în mijlocul oamenilor
- menținerea crezului în rolul social al artei
- realizarea unor lucrări de sculptură și obiecte spațiale în material definitiv și la dimensiuni cerute de arhitectura contemporană sînt năzuințe aparent simple dar

care impun o mare răspundere morală, dăruire, sacrificii și o activitate permanentă; satisfacția mea profesională mi-o dă faptul că mă simt angajat în această muncă.

În imagine: *Atelierul artistului*

ENTITATE ȘI ANSAMBLU

Există cauze care fac plauzibilă și chiar seducătoare o descriere a sculpturilor lui Brâncuși prin analogie cu monadele lui Leibniz « închise în misterul ființei lor », despre care însuși Leibniz postula că « n-au ferestre », reprezentînd, fiecare, « *un univers pentru sine, o unitate de sine stătătoare* ». (s. n. — I. P.) . . .Forma în care se conjugă creațiile lui Constantin Brâncuși, compatibilitatea lor ar fi, în acest caz, doar una generică, — o « armonie prestabilită » prin stil, prin modul său de a sculpta. Dar abordarea moștenirii brâncușiene, sistematic, ca adiționare de entități sculpturale este minimalizatoare ; în ultimă instanță ea poate deveni improprie unei valorizări critice adecvate a operei artistului. A pune « în termeni » măsura geniului brâncușian presupune — credem noi — o extindere a efortului analitic pînă la cuprinderea *unui al doilea plan* de preocupări, în cadrul căruia Brîncuși deliberează, de astă dată, asupra unor forme de exprimare artistică *realizabile prin corelarea « entităților »* sale sculpturale. Să concretizăm :

Au rămas de la sculptor, lucrate pe de-a-ntregul de mîna lui, un număr de fotografii — de mare valoare referențială în brâncușiologie, dar, în fapt, înecate în masa reproducerilor fotografice ulterioare, care de care mai « artistice » — prin care Brâncuși ne propune — ca de obicei, fără vreo explicație — *receptarea cuplată* a unor sculpturi : compoziția în cadru este astfel gîndită încît determină lucrările în cauză să alcătuiască mici ansambluri *sui generis* . . . Iată-le : *Eva+Noul născut*, *Cocoșul+Muza adormită*, *Socrate+Noul Născut* și, se pare, *Primii pași+Căucul* (trecem peste menționarea lui Petre Pandrea cu privire la o alăturare *Cocoșul+Oul*).

Asupra unora dintre aceste cupluri semnificante există o referire grăitoare a criticului V. G. Paleolog : « Brâncuși a fotografiat, alături de *Cocoș*, ovoidul *Muza adormită*, pe cîtă vreme alături de *Socrate*, pe *Noul născut*. Ambele *ansambluri* (— s. n.) au un suprasens : *Muza adormită* părînd a spune că duce mai departe gîndul socratic al jertfei păsării care anunță zorile reînnoite ale frumosului, iar *Noul născut*, aluzional, spune tîlcul maieuticei socratiene, nefiind decît Eternul Reînceput » . . .

Nu e locul să stabilim sensurile fiecăreia dintre aceste conlucrări ideate de sculptor, deși demersul ar putea fi revelator nu numai în sine, ci și dincolo de sine. Facem doar unele observații sub aspectul generalității :

În privința *formei*, — să remarcăm faptul că de fiecare dată cuplul semnificant capătă trup grație unui principiu de mare simplitate : se alătură o « entitate » care — fie prin ea însăși, fie prin contribuția soclului — se desfășoară pe verticală, alteia, solidară cîmpului orizontal. Investigarea celui de *al doilea plan* al preocupărilor lui Brâncuși denotă astfel, ca dominatoare, statornicirea unui anume echilibru — prin implicare reciprocă — între cele două mari tipuri de forme sculpturale. Asupra unei atari constante de comportament stilistic în conceperea structurilor semnificante vom reveni. Ansamblul de la Tg. Jiu se subsumează și el regulii, chiar dacă ar fi să spunem că aici intervine, mediator, un element de pasaj : *Poarta sărutului*.

În privința *conținutului* — sub același aspect al generalității — se cere observat că prin compozițiile în cadru fotografic, create de sculptor, ambiguitatea semantică a fiecărei « entități » integrate se diminuează necesar. Noua semnificație, iscată *prin punere laolaltă*, presupune așadar o anume rigoare, ea nu însumează, ci se constituie din *interferarea* — resimțită, ca posibilă — a celor două cîmpuri semantice solicitate. Cuplînd sculpturile — create mai întîi de sine stătător — Brâncuși obligă astfel la o delimitare : contează măsura în care subiectivitatea contemplatorului se concentrează asupra zonei de interferență și nu entuziasmul cu care s-ar dărui valorificării emoționale independente a elementelor cuplului. « Logodna » brâncușiană a formelor cenzurează, cumva, disponibilitatea întru polisemie a fiecărei lucrări — dar pierderea se produce în scopurile formulării unei comunicări de alt ordin valoric, prin grupul sculptural, comunicare altfel improbabilă. Angajarea comentatorului în analiza ansamblurilor sculpturale închipuite de genialul artist reclamă, deci, o disciplinare a jocului subiectivității predispuse atît de mult la luxurie în contact cu lapidarele forme Brâncuși.

Ne temem că am depășit ceea ce voiam să semnalăm : anume că în conștiința creatoare a lui Brâncuși — preexistînd *Ansamblului* și anunțîndu-l — se poate identifica o statornică preocupare de a clădi din « entități », ca din niște cărămizi primare, structuri semnificante de ordin superior. Fotografiile relevă cum formele brâncușiene stau și pot sta *cu sens* laolaltă. Ele sînt alăturate într-o tentativă comparabilă actului logic de constituire a judecăților ca *raporturi de noțiuni* . . .

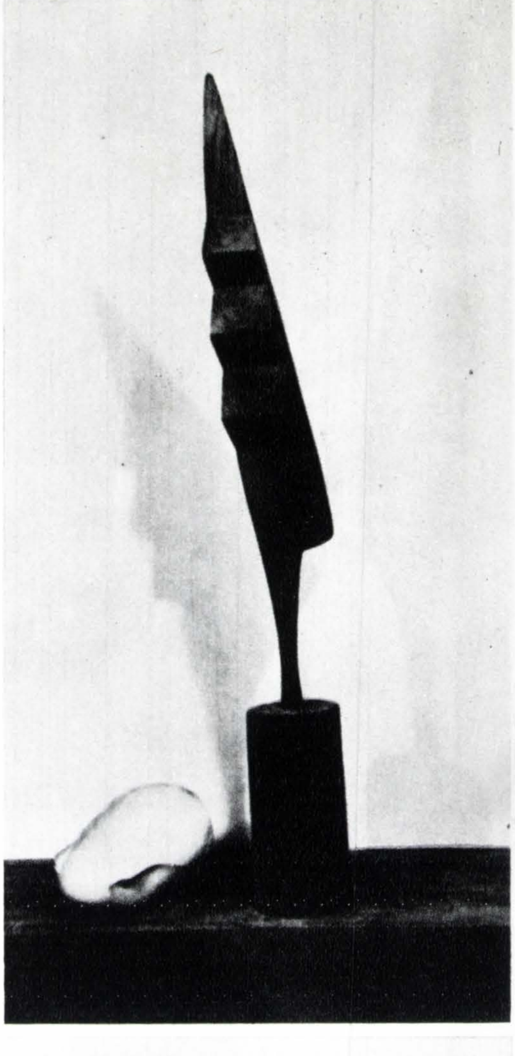
Dar fotografiile fixează abia o ideație ; ansamblurile sculpturale pe care le reprezintă nu s-au mai realizat, nu ființează decît prin ele : virtualmente. Efortul brâncușian în discuție — s-ar putea obiecta — ar trebui, cît de cît, discernut în creația propriu-zisă a sculptorului. E drept, de astă dată exemplele premergătoare Ansamblului de la Tg. Jiu sînt mai puține, dar, de-acum ar ajunge și unul singur. Că nu din punct de vedere al inventivității fotografice pot fi judecate aceste îngemănări de sculpturi o dovedește înfăptuirea lucrării *Adam și Eva*.

Inițial (1916) Brâncuși a cioplit o *Evă* în lemn de castan, cald la privit ; în anul următor abia, a creat și un *Adam*, în lemn dur de stejar. Pare exclus să fie vorba, aici, de realizarea eșalonată a unei opere ce preconiza, de la bun început, să unifice pe *Adam* și pe *Eva*. Admițînd că gîndul unificării ar fi premers, facem inexplicabile multe din aspectele *reale* de geneză a acestei lucrări. Așa, bunăoară, — după cum relevă un document fotografic pus recent în evidență — la început reprezentarea în lemn a Evei nu se reducea numai la bust și, sub aspect plastic, era mai puțin proprie unei asamblări cu *Adam*. Abia ceva mai tîrziu Brâncuși a retezat sculptura imediat sub bulbul sînilor, transformînd-o astfel într-o « variațiune » la forma, tipic brâncușiană, de clepsidră [1] : gîtul *Evei*, alungit, autonomizează puternic două zone polare, fixează o tensiune între sus și jos, între celesta plutire — prin păcat ? — a capului și pămînteanul rost al sînilor așezați parcă direct în țărînă ; operînd această reducție artistul crea implicit proporționarea actuală *Eva-Adam* — mai mult — crea o similitudine de compoziție, de mare frumusețe, *Adam* fiind el însuși, ca bust, o « variațiune » la forma clepsidrei.

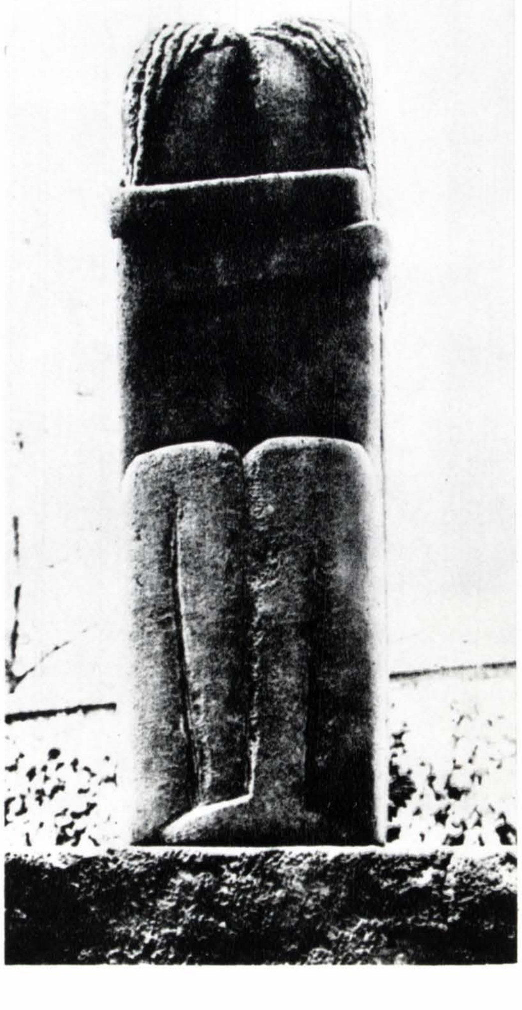
Și totuși lucrările întîrziau să devină părți ale unei singure opere ! Brâncuși însuși le fotografiază separat — pe *Adam* într-un colț al atelierului, absolut fără soclu, iar pe *Eva* — după cît se poate deduce — montată pe un soclu de piatră, îngustat — și el — tipic, la mijloc. Acestei etape i se înscrie apoi, grăitor, după cum o atestă altă fotografie brâncușiană, încercarea de alcătuire a unui *ansamblu* sculptural — dar nu din *Adam* și *Eva*, ci din *Eva* și o altă lucrare : de pe soclul ei, Eva contemplă, în proximitate, *Noul-născut*. . . Alăturarea este în mod vădit elaborată în detaliu : sculpturile — fotografiate cu știință din profil — stau față în față ; *Noul născut*, rămas totuși pe soclul său propriu, e așezat la nivelul sînilor *Evei*, dar la o distanță potrivită încît să pară că privirile Evei coboară asupră-i, el primindu-le frontal.

Cum să fie vorba aici doar de o improvizație în subsidiar, de o simplă « găselniță » fotografică

[1] Putem întrezări în *Eva*, ori în alte sculpturi brâncușiene, « clepsidra », în măsura în care percepem formele *similar perceperii lui Brâncuși*, adică operînd, cumva, o *reducție arhetipală*.



Cocoșul și Muza adormită



Sărutul — monumentul funerar din Cimitirul Montparnasse

Monumentul funerar al lui Petre Stănescu (Buzău) și Rugăciunea

și nu de un veritabil document al intențiilor *sculptorului*, cînd, în etapa următoare, o altă cuplare vine să-i anuleze *efectiv*, și pe totdeauna, *Evei*, calitatea de lucrare independentă? Se naște, în sfîrșit, *Adam și Eva*, o operă admisă de toată lumea ca fiind un *ansamblu sculptural*, ce-și are semnificația lui de *ansamblu*, « cel de al treilea tîlc, cel de laolaltă » — cum scrie un critic (V. G. Paleolog). Brâncuși însuși a dat unele explicații: « Eva este deasupra, Adam dedesubt. Menirea Evei e să perpetueze viața. Ea e fermecătoare și inocentă. E fertilitatea, un mugure deschizîndu-se, o floare germinată. Adam, dedesubt, cultivă pămîntul. Trudește și asudă ».

Suprapunerea verticală a celor două sculpturi — acum părți componente ale unui tot — creează o armonie plastică desăvîrșită. Să reținem un fapt: prin efectul etajării, cele două « variațiuni » la forma clepsidrei configurează acum o « variațiune » la forma coloanelor romboidale... E un semnal. Primele coloane vor apare curînd. (Asupra unității de mesaj dintre acest tip de asamblare a lui *Adam* și a *Evei* și coloanele infinite ce încep să se nască de acum înainte, va fi să vorbim cu alt prilej.) Dacă, date fiind explicațiile sculptorului însuși, există cît de cît un efort al criticii de a valoriza *ca întreg* închegarea numită *Adam* și *Eva* (fie acest efort și o simplă secondare a spuselor artistului, căci brâncușiologia n-a reușit să convertească metodic la sine preocupările în *cel de al doilea plan* ale sculptorului), încă mai nefericită este situația celuilalt ansamblu: *Monumentul funerar* conceput (în 1907) și montat mai apoi de artist (1914) în cimitirul Dumbrava, Buzău. El cuprinde, ca părți, *Portretul lui Petre Stănescu* și *Rugăciunea*, și își relevă semnificația sa *de ansamblu* atît prin corelarea celor două tipuri de socluri cît și prin atitudinea reciprocă a trupurilor. Or, îndeobște, ca și cînd ar fi de îndeplinit o simplă formalitate, abia de se pomenește că lucrările alcătuiesc o operă unitară, pentru ca, părăsindu-se rigorile ce ar trebui respectate după o atare remarcă, să se treacă la cunoscutul gen de cercetare dezarticulată. Cu multă seninătate, *Portretul* și *Rugăciunea* ajung, în sfîrșit, să fie considerate una *alături* de alta; s-a format pînă și o tradiție: fotografierea și catalogarea separată a *Rugăciunii și* a *Portretului lui Petre Stănescu*, fără să se specifice ferm că e vorba de *detalii* ale unei singure opere, fără să se adauge imaginea ei de ansamblu.

Precizăm: cercetarea distinctă, de sine stătătoare a *Portretului* și a *Rugăciunii* este posibilă și necesară, mai ales dacă s-a reținut destinația lor sepulcrală. Sînt de mare valoare acele exegeze, făcute la noi și în lume, ce stabilesc locul aparte al *Rugăciunii* în șirul creațiilor sculptorului, ea anunțînd aflarea de sine a geniului brâncușian. Surprinde însă, în asemenea cazuri, faptul că operația se face fără conștiința pierderilor ce se produc pentru însuși scopul avut în vedere: caracterizarea fazei de incipiență a stilului Brâncuși. Prin *Rugăciunea*, ca și prin oricare altă « entitate » a perioadei 1907-1908, incipiența stilului tipic brâncușian poate fi descrisă oricît de bine dar numai sub unele aspecte, căci, ceea ce anunță momentul incipienței subzistă și *în relația Portret — Rugăciune*, în *modalitatea integrării* proprie *Monumentului funerar* de la Buzău. Fără îndoială, așa cum și sculpturile de sine stătătoare ale acestei perioade de creație sînt încă tributare unor tradiții culte, la fel și *configurarea ansamblului* de la Buzău rămîne cumva datoare canoanelor clasice ale genului. Dar cum să te rezumi la o atare observație, cum să crezi că ajunge să cauți ivirea stilului brâncușian doar abordînd de sine stătător « monadele » brâncușiene (*Rugăciunea*, *Portretul* etc.) cînd preocuparea cea mai înaltă a lui Brâncuși a fost de a comunica artisticește *prin medierea unor ansambluri* (capodopera vieții lui rezidînd prin excelență într-un asemenea efort de comunicare)? Acest mod al comunicării nu-și are și el pornirea, începutul său ce s-ar cuveni depistat? Remarcabil este că ideea tipic brâncușiană de a grupa « entități » sculpturale demarează tot prin *Rugăciunea* și *Portretul lui Petre Stănescu* (prin corelarea lor); întreaga creație de mai apoi a sculptorului permite astfel să fie caracterizată unitar ca *explicitare* în timp a ceea ce conține implicit și anunță *manifestarea primară* a expresiei artistice brâncușiene: *Monumentul funerar* de la Buzău. Analizînd, în această perspectivă, lucrarea din 1907, devine util să delimităm următoarele aspecte simptomatice:

1. Se poate observa, mai întîi, că modalitatea *ansamblului semnificant* se manifestă pentru prima oară în creația lui Brâncuși în legătură cu zăbovirea sa asupra *temei morții*. În acest caz, mai mult ca oricînd, va fi simțit artistul nevoia unei forme complexe de exprimare. Meditația asupra morții — filozofică prin excelență — întreține spontan în plan sufletesc sentimentul unei dualități fundamentale, dualitate care a condus în mod natural la polarizarea sculpturală *Petre Stănescu* (ființa dusă) — *Rugăciune* (ființa rămasă).

Dar, a reprezenta prin mijlocirea unor forme sculpturale distincte, polaritatea viață-moarte, constituie doar punerea problemei; rezolvarea polarității artistul va fi s-o caute mereu, așa cum a căutat *esența zborului* prin întreg ciclul păsărilor. Fapt este că elementele rezolvării încolțesc încă prin această tentativă inițială. Astfel, de la bun început, rezolvarea se convertește și se trădează în preocuparea sculpturală *de a corela* « entități » opuse. *Monumentul funerar* din cimitirul Dumbrava își are cheia într-o corelare specifică. *Sărutul* din cimitirul Montparnasse propune o altfel de corelare (femeia de aici fiind o *Cumințenie a pămîntului* care și-a depășit, prin acuplare, anxietatea de vietate stingheră în confruntare cu nesfîrșirea). *Ansamblul* de la Tg. Jiu, integrînd soluția *Sărutului*, revine și stabilește un nou mod de corelare...

2. În structura *Monumentului funerar* de la Buzău accentul cade nu pe reprezentarea celui mort, ci pe femeia rămasă în viață. Este și cauza pentru care lucrarea e numită uneori « Monumentul *Rugăciunii* » deși natural ar fi fost să i se zică liber « Monumentul lui Petre Stănescu »; se vede că *Portretul lui Petre Stănescu* rămîne parte secundară. În felul cum cade accentul în cazul ansamblului din cimitirul Dumbrava, vedem semnul de început al unui nou invariant brâncușian.

3. Lucrarea de la Buzău se configurează ca ansamblu unitar în baza faptului că elementele sale disparate sînt elementele *cuplului uman*. *Rugăciunea*, în calitatea ei de sculptură complementară bustului lui Petre Stănescu, nu este un înger sau vreo altă întruchipare a unui factor alegoric din recuzita genului, ci pur și simplu femeia rămasă solidară mortului, *partea* celui mort.

Conjugarea sculpturală bărbat-femeie din cimitirul Dumbrava anunță un motiv ce va alcătui cu timpul un amplu ciclu al operei lui Brâncuși. Încă necercetat ca atare, ciclul cuplului uman mai include perechea de pe soclul primei *Măiastre*, apoi lucrarea *Adam și Eva*, variantele *Sărutului* pînă la *Piatra de hotar*, fecundînd însăși geometria așa-zis abstractă a unor forme-Brâncuși.

4. Bărbatul și femeia — părțile constitutive ale monumentului funerar de la Buzău — relevă sculptural *o legătură în pofida morții*. Peste prăpastia dintre plecarea unuia și ființarea celuilalt, Brâncuși a căutat să stabilească o punte; ea plutește în aerul, în spațiul pe care-l închide intim acest ansamblu. Din structura lucrării se degajă, astfel, cu forța unui postulat imuabil, compatibilitatea remanentă a celor două trupuri, tensiunea reciprocă a unuia spre celălalt. De pe soclul său înalt, ce-l separă de planul terestru, detașarea de lume a lui Petre Stănescu nu e de natura unei răsuciri spre alt orizont, supramundan, ci ne comunică mai degrabă starea celui plecat *de a fi fost despărțit de lumea de aici*: capul ovoidal al lui Petre Stănescu, gîtul alungit, înclinate înainte sînt atrase, se abat din înaltul lor în jos, spre imaginea femeii în prosternare... Montajul vertical soclu-bust nu ne transmite, așadar, sentimentul unei înălțări similare ridicării în spațiu a unei *Păsări* brâncușiene, ci e de tipul plutirii — apte să sugereze o imagine răsturnată — a *Drei Pogany* ori a lui *Narcis*. Verticalitatea *Portretului lui Petre Stănescu* e atinsă de *clinamen*, încît, ca și în cazul lucrărilor pomenite, nu putem înlătura o impresie de oglindire în jos, în ceva nevăzut; de astă dată oglindirea e limpede: e o privire îndărăt, din moarte; moartea devine forma paradoxală a unui narcisism existențial.

La rîndu-i, femeia (*Rugăciunea*), de pe soclul ei aproape contopit cu pămîntul, se înclină amintirii mortului din țărînă. Se realizează astfel, în structura ansamblului, o aplecare conjugată a celor două trupuri.

Generalizînd, să remarcăm o caracteristică: alăturarea femeie-bărbat în opera lui Brâncuși nu este transpunerea senină a unei situații *de fapt*, ci revendicarea patetică — în sensul valorificării emoțional-atitudinale a lumii — a uneia *de drept*. Brâncuși instaurează, nu ilustrează. Definitoriu, imaginea cuplului în arta sa răsare ca un simbol tăcut numai în contextul în care, în planul realității, cuplul este primejduit sau suprimat; acest comportament al artistului ne apare ca o întreagă estetică imanentă, în el se străvăd straturi suprapuse ale semnificării; poate că la baza tuturor să stea modul propriu mentalității mitice de a restabili ordinea tulburată a lumii remodelînd-o prin analogie simbolică (procedeu ce-și are rațiunea, cîtă vreme expresia « ordinea lumii » o privim axiologic, ca desemnînd o valoare). Exemplificăm: Trupurile, lipite unul de altul, de pe soclul primei *Măiastre*, sînt reprezentate loalaltă nu întrucît au ajuns să-și serbeze comuniunea, ci sînt alăturate enunțiativ, întrucît comuniunea lor, necesară, va fi să fie greu încercată, în putința de a se înfăptui, de jocul forțelor opuse vieții. (Această *Măiastră* a lui Brâncuși e o lucrare inițiatică, ea descinde direct din universul și funcționalitatea basmelor noastre, atît de preocupate de a povățui omul în trecerea sa de la copilărie la tinerețe.) În universul basmului, celui supus probelor i se zice Făt-Frumos, *făt* căci el încă nu a trecut dificultățile inițierii. Cu instinctul geniului, Brâncuși reface « confuzia » semantică (*făt* pentru *tînăr*) scrijelind în piatră nu un cuplu uman ca atare, ci parcă doi fetuși orbi, un făt și o fată, ghemuiți unul într-altul: cuplul *in statu nascendi*, fragil ca orice ivire... Dar, în pofida tuturor obtuzităților iminente, cuplul e *dat*, iar asupra lui priveghează, tutelar, *Măiastra*. Prin lucrarea *Sărutul* descoperim, din nou, nu un cuplu uman festiv — ca în *Sărutul* lui Rodin — ci o emblemă sobră afirmînd permanența dragostei în pofida factorilor discriminatorii: *Sărutul* lui Brâncuși e îmbrățișarea durînd mai presus de moarte, etanșă la perisabilitate, a perechii umane. Pentru *Sărutul* rodinian ajung doi parteneri fizici, două ființe terestre; pentru *Sărutul* brâncușian trebuie ca unul din parteneri să fi trecut « dincolo »; îmbrățișarea lor devine în plan metafizic nupțială... Alăturarea manifestă a femeii și bărbatului, prin faptul că acum vorbește despre moarte și viață, salvează în opera sculptorului român reprezentarea cuplului de ilustrativism într-un chip, evident, mult mai adînc decît o salvează procedeul, ades remarcat, al stilizării formelor.

Mereu, deci, preocuparea de a unifica în pofida fatalității.

5. *Monumentul funerar* de la Buzău prezintă și o altă caracteristică: atît cel mort cît și femeia în reculegere sînt reprezentați complet goi. Cei doi par legați și prin această reciprocitate a goliciunii. Cuplul *în goliciune* — tratare sculpturală de adîncă semnificație și nu, pur și simplu, o conformare la actul acuplării (se zice că artistul însuși a cerut să fie înhumat gol, așa cum venise pe lume) — va fi să fie o altă constantă a operei lui Brâncuși.

6. În sfîrșit, compoziția *Monumentului funerar* buzoian, în liniile ei mari, îmbină într-un sistem sculptural *verticala* (formată din soclul-stîlp și portretul — cu forme alungite ca într-o înălțare — al lui Petre Stănescu) cu *orizontala* (formată din soclul-lespede și atitudinea sau liniile trupului *Rugăciunii*, alungite și ele, dar, de astă dată, în vederea unei așterneri mai ample peste fața pămîntului)... S-a arătat deja, atunci cînd am caracterizat fotografiile făcute de Brâncuși unor sculpturi grupate anume două cîte două, că acest fel de a imagina ansambluri (parcă prin subscriere la un sistem de coordonate cartezian) este, la el, precumpănitor. Ovoidul culcat și fusiformul erect, forme-limită la care se reduc, cumva, toate « entitățile » lui Brâncuși, ajung în ultimă instanță să se invoce reciproc, creînd ansamblurile; e afirmarea unei a treia tendințe: nevoia de echilibru. Întrezărim, în această chemare a formelor la echilibru, « personanța » matricii stilistice românești. Căci, deși a creat zeci de păsări în zbor vertical și numeroase coloane avide de cer, încît unii au văzut *în aceasta* dominanta artei lui Brâncuși, el nu e « un gotic », ci, mai presus de toate, autorul unor ansambluri de cert echilibru. Elocvența maximă în acest sens o aduce, încărcată de « armonice » proprii, Ansamblul de la Tg. Jiu...

ION POGORILOVSCHI

PROFIL

HANS HERMANN

« Sînt un om pentru care realitatea exterioară există » . . . iată o frază care ar putea fi înscrisă pe frontispiciul amplei producții artistice desfășurată pe parcursul a peste șase decenii de aproape nonagenarul Hans Hermann din Sibiu. Căci pentru arta de reprezentare a gravorului și pictorului sibian stratul extern al aparenței naturale este sursa tuturor bucuriilor optice pe care ni le transmite în termenii unui discurs plastic de factură clasică. Sistemul său de figurație, căruia nu-i lipsește presimțirea structurilor geometrice ale realului, are acea notă de obstinată onestitate, acel scrupul al fixării minuțioase a amănuntului plastic, care ține de zestrea sa germană. Și, totodată, acea serenitate a privirii pe care i-o dă o viziune eleată, sentimentul statorniciei, al imuabilității lucrurilor.

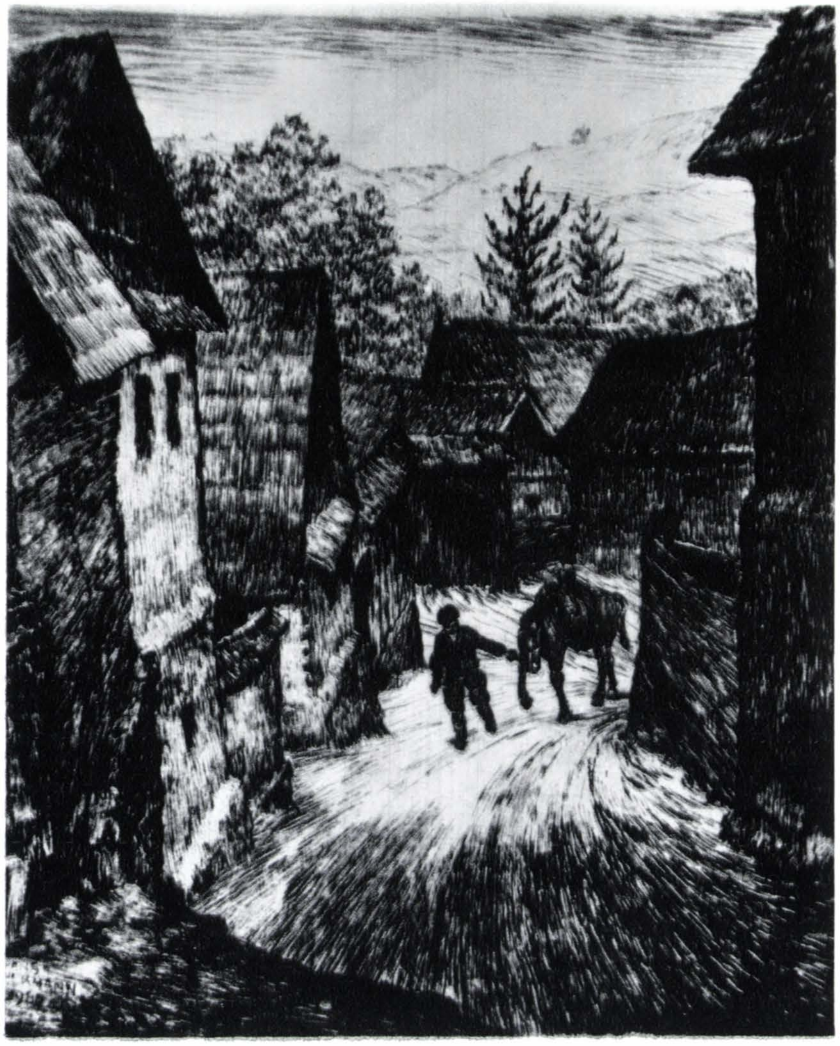
O gravură sau un ulei de Hans Hermann transmit, mai presus de orice, un *sentiment al duratei*, al permanenței. Timpul este încorporat în elementele tabloului, le este consubstanțial, și, simultan, este perceput ca entitate aparte. Cu acea acuitate pe care o transcriu versurile argheziene: « și timpul pare despărțit de ore/ca de mireasma lor niște garoafe . . . ».

Sentimentul permanenței, al constanței sisifice a efortului dictează oblica siluetei umane care se împlîntă decisiv în orizontala gliei din uleiul *Țăran arînd cu bivoli;* chiar într-un ciclu precum al « Anotimpurilor », slăvită este nu « marea trecere » ci « eterna reîntoarcere ».

Uneori, din valorile subtil nuanțate ale acvatintelor se încheagă un abur de irealitate, un climat magic de basm « Grimm ». Alteori, precum în frapanta *Natură statică cu hering* (de o sesizantă soliditate a construcției), sentimentul statorniciei, al tihnei, atinge o complexitate aproape morandiană. Este una din acele piese de excepție din creația unui artist care te lasă să întrezărești destinul lui în alternativă . . .

Propensiunile romantice ale temperamentului străpung adesea formația clasică, cristalizînd în uleiuri cu vederi montane panoramice (cu preferință din Făgăraș sau Retezat) sau în peisaje prezidate de gustul grandiosului și al monumentalului.

Cel mai autentic profil plastic i-l conturează însă gravurile. De aceea în Hans Hermann celebrăm în primul rînd gravorul, tehnicianul perfect care stăpînește cu măiestrie monotipul, acvatinta, gravura cu acul, verniul moale. Această tehnică convine cel mai bine structurii sensibilității sale, în ea își spune glasul, cel mai limpede, noblețea de breaslă, genealogia multiseculară de artizani sași al căror descendent este. Aici, tentația pitorescului — de care uneori uleiurile sale nu-s străine — este anulată de severitatea binomului suprem alb-negru, de decizia și vigoarea liniei. Gravurile lui Hans Hermann sînt mesaje ale unei arte făcută cu credință, practicată zilnic, ca un ritual, ca « model » de activitate productivă. OLGA BUȘNEAG



În ilustrație:
1. *Stradă din Rășinari, gravură cu acul*
2. *Natură statică cu hering, ulei pe lemn*

SCULPTURĂ ŞI OBIECT

« Întotdeauna, într-un anumit moment din evoluţia formei utilitare, utilitatea este depăşită. Forma este perfecţionată de dragul ei însăşi sau de dragul unei funcţiuni care nu mai este strict utilitară ».

HERBERT READ
Originile formei în artă.

Punctul de vedere etnografic în abordarea problematicii creaţiei populare şi calificarea artei populare drept artă « decorativă şi aplicată » au fost preponderente multă vreme faţă de recunoaşterea valorilor estetice din acest vast domeniu. Acestea au rămas de aceea în mare parte necunoscute, îngropate sub consideraţiile şi interpretările în care funcţionalitatea constituie criteriul dominant, dacă nu exclusiv, sau sub cele în care însuşirile decorative, fireşti, de netăgăduit, înăbuşeau valorile formale mai complexe, liniile şi volumele ce evident alcătuiau suportul oricărui decor, oricît de strălucitor. Iată de ce şi în România — odinioară ţară a codrilor întunecaţi şi a pădurilor de nepătruns, unde de-a lungul vremii a luat fiinţă o adevărată « civilizaţie a lemnului », — aspectul care a atras atenţia cercetătorilor încă de la sfîrşitul secolului trecut a fost tocmai acela al « crestăturilor », adică al cioplirilor mărunte, al exciziilor şi al inciziilor care acopereau suprafaţa obiectelor de lemn cu o plasă fină de admirabile ornamente geometrice. Este adevărat că în lumea ţărănească, sculptura, înţeleasă de obicei mai ales ca înfăţişarea cioplită a chipului omenesc, se întîlneşte foarte rar, fapt care i-a determinat pe cercetătorii din trecut să afirme că nu se poate vorbi de sculptură în arta populară românească. Ei treceau însă cu vederea o serie foarte mare de obiecte destinate îndeplinirii unora din cele mai prozaice nevoi ale vieţii şi muncii cotidiene, care, dată fiind funcţionalitatea lor, li s-au părut a nu fi « demne » a fi socotite sculpturi. A trebuit să se producă revoluţionarea viziunii sculpturale de la începutul secolului al XX-lea şi, mai ales, a trebuit să se aplece asupra « umilelor » obiecte un Brâncuşi, ca, încet, încet lumea să consimtă a vedea sculpturalitatea nenumăratelor forme cioplite din lemn aflate în casa şi în gospodăria ţăranului român. Cioplite în lemn de stejar, de brad, de paltin, de ulm, de nuc, aceste obiecte, de diferite utilizări practice, sînt recunoscute azi ca forme sculpturale de o înaltă valoare artistică nu numai de artiştii români contemporani, în opera cărora adeseori izvoarele populare se recunosc cu uşurinţă — uneori chiar cu prea mare uşurinţă — ci şi de specialişti în istoria artei moderne şi de critici de artă străini. Nimic nu mi se pare mai semnificativ decît părerile unor asemenea oameni exprimate în faţa unora dintre cele mai « tehnicizate » obiecte de acest fel, anume cele aflate în Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului : « . . . pentru că instrumentele tehnicii populare sînt ele însele opere de artă », spunea Werner Hofman, pe atunci director al Muzeului de artă modernă din Viena, cu prilejul unei vizite făcute în 1967[1], iar William Liebermann, directorul Muzeului de artă modernă din New York, aprecia de asemenea, în acelaşi an, că aceste unelte şi instalaţii « sînt piese de mare valoare artistică »[2]. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în faţa unei valorizări de cu totul altă natură decît cea obişnuită în faţa unor unelte ţărăneşti ; alături de ingeniozitatea tehnică, acestora li se recunoaşte acum o mare frumuseţe, o forţă expresivă ce transgresează o funcţionalitate strict utilitară.

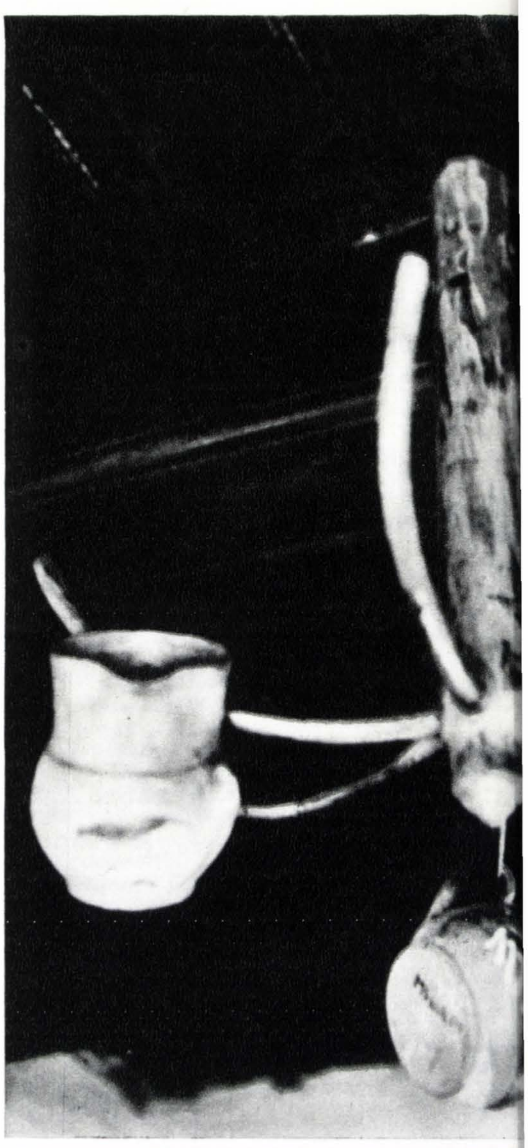
Singurele cioplituri cărora li se recunoştea, pe alocuri, valorile sculpturale, erau mai ales crucile şi troiţele, stîlpii şi grinzile de la case (la care interveneau efectul sculptural), cum şi foarte rarii stîlpi de poartă antropomorfi, în întreaga ţară putînd fi citate două-trei exemple, în părţile Moldovei centrale.

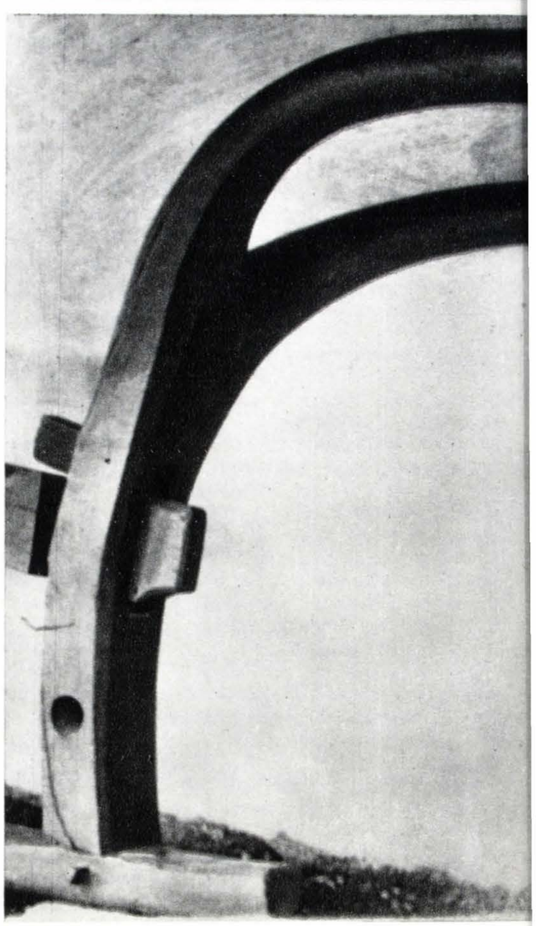
La aceste sculpturi am spune liniare, verticale sau orizontale, impresionante de multe ori prin dimensiunile şi masivitatea lor, — aşa cum sînt tălpile de la casele din Maramureş sau ţara Lăpuşului, cu îmbinările lor uriaşe de la colţuri, sau grinda lungă de 12 metri de la Chereluş din părţile Aradului (străvechiul ţinut al Silvaniei medievale, azi despădurit), implicînd un gigantic efort de cioplire şi în acelaşi timp o viziune sigură a proporţiilor — se adaugă formele mai complexe ale unor adevărate « obiecte de sculptură modernă » lucrate dintr-o singură bucată. Cea mai vastă categorie a obiectelor cioplite dintr-o bucată o alcătuiesc recipientele (de la cele de dimensiuni mici pînă la cele foarte mari), făurite din bucăţi de lemn anume alese pentru însuşirile lor naturale. Am cita în primul rînd marea varietate a căucelor olteneşti cu găvanul mare şi cu coada arcuită elegant şi terminată cel mai adesea într-un cap de cal stilizat. Mai mici, dar avînd o certă monumentalitate prin modul în care au fost concepute, sînt căucele din ţinutul Pădurenilor din Hunedoara şi din Maramureş, cu coada ca o toartă cioplită dintr-o singură bucată cu cana, îmbrăcînd forme din cele mai diverse. Tot aici poate ar trebui amintite şi căpeţelele de măsurat cereale şi bărdacele de băut din nordul Olteniei. Între recipientele de dimensiuni mari se înscriu în primul rînd piuele de pisat grîul, în forma unor cilindri verticali susţinuţi de un picior cioplit din aceeaşi bucată de lemn. Tipul acestor piue este aproape acelaşi pe întreaga ţară, dar variaţiile de forme, de curbură ale pereţilor, de elansare a piciorului, de lustruire a pereţilor, de încrestare uşoară a buzei, le conferă o mare varietate. Piuele au şi « pisălogi » cioplţi şi ei tot dintr-o bucată, evocînd uneori, prin dispunerea paralelă a două ramuri, cubitusul şi radiusul antebraţului. Dar piuele au şi forme dezvoltate pe orizontală, fie cioplite regulat ca nişte paralelipipede scobite, fie ca nişte sfere golite, lucrate din cîte un mare nod de lemn. Un mîner asimetric, sau două simetrice, măresc posibilităţile de diversificare a formelor. Uriaşe vase cioplite dintr-o bucată sînt şi aşa-numitele « ulee », trunchiuri întregi de copaci, scobite pe dinăuntru, în care se păstrează (în Gorj, în Maramureş sau în Bucovina, unde se află unele din cele mai mari exemplare — aproape trei metri înălţime) cerealele. Accidentele naturale ale cioatelor fostelor ramuri, sau ale nodurilor, modifică neprevăzut liniile acestor giganţi de lemn ieşind din penumbra cămărilor şi podurilor.

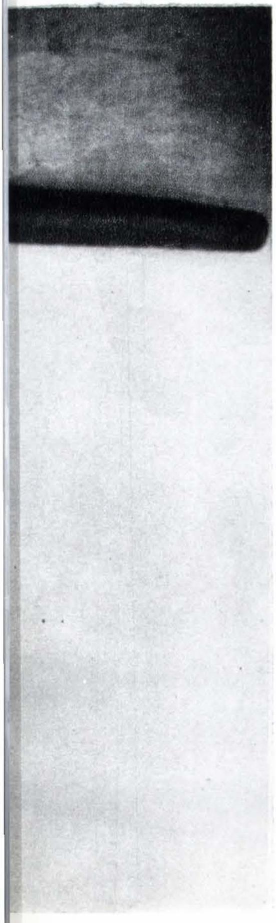
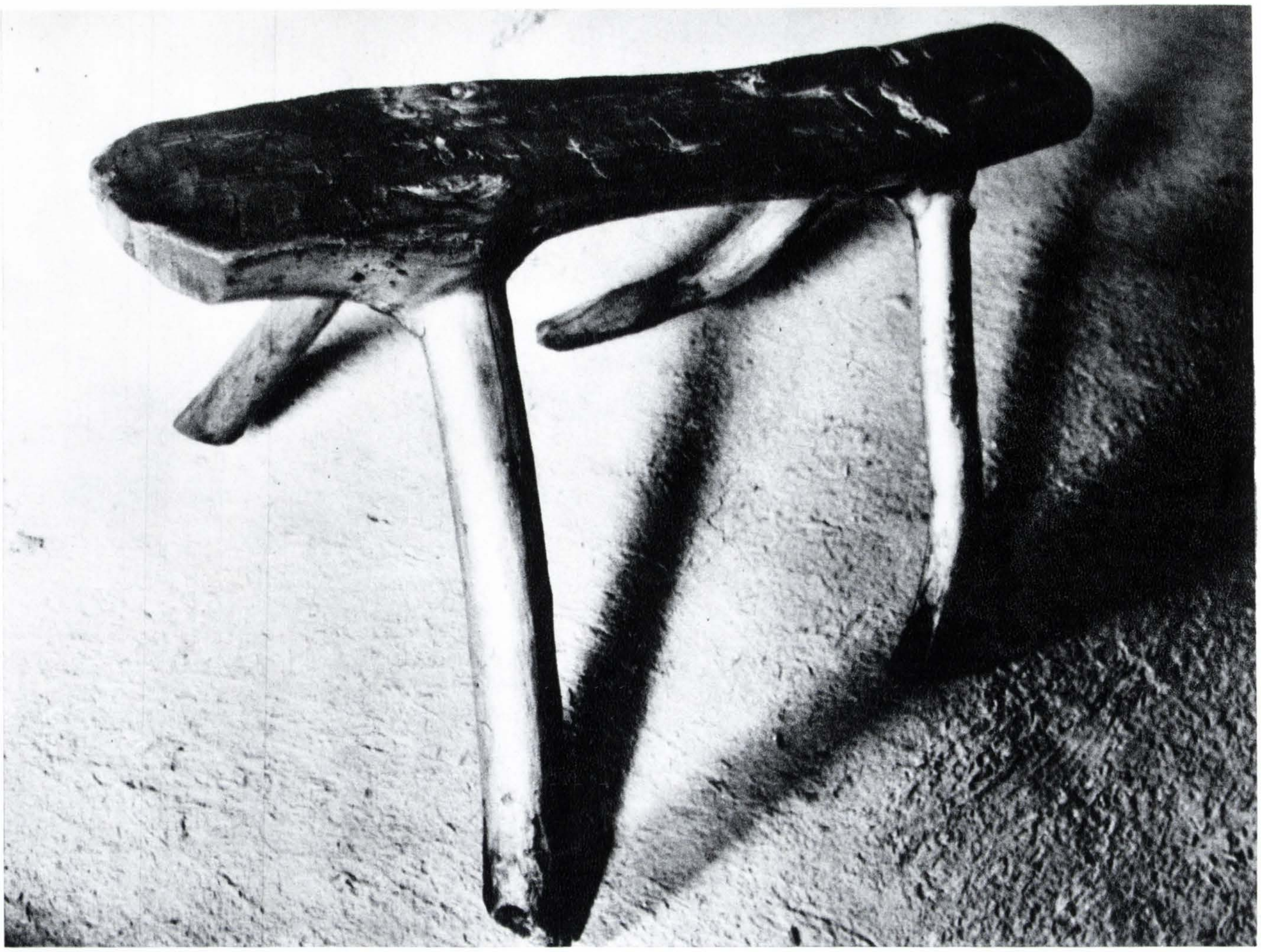
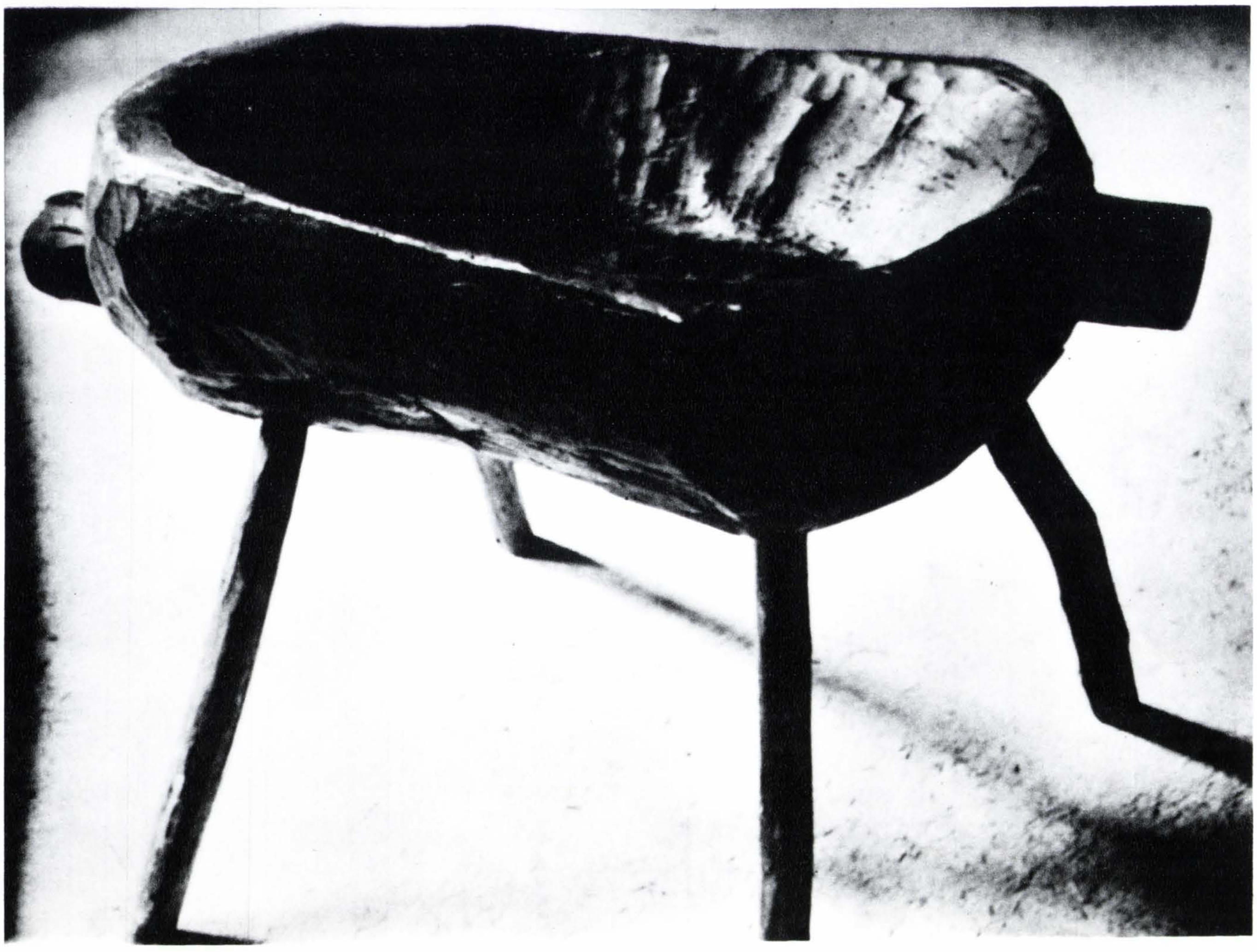
Unele dintre cele mai elaborate forme sînt cele ale « crintelor », splendide vase cioplite în lemn de paltin, de formă elipsoidală, cu diametrul mare

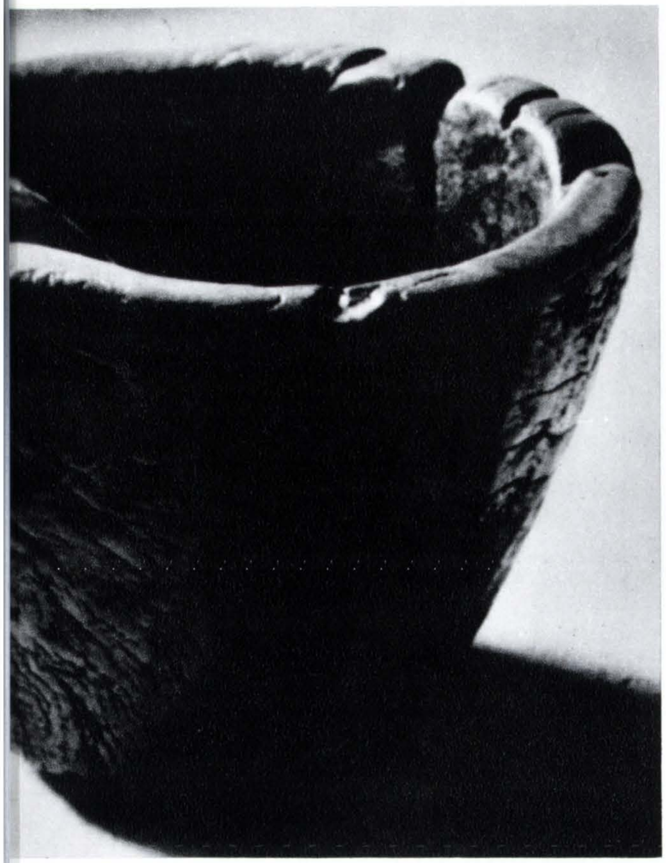
[1] Muzee cu caracter etnografic-sociologic în România, Sibiu, 1971, p. 127.
[2] Ibidem.

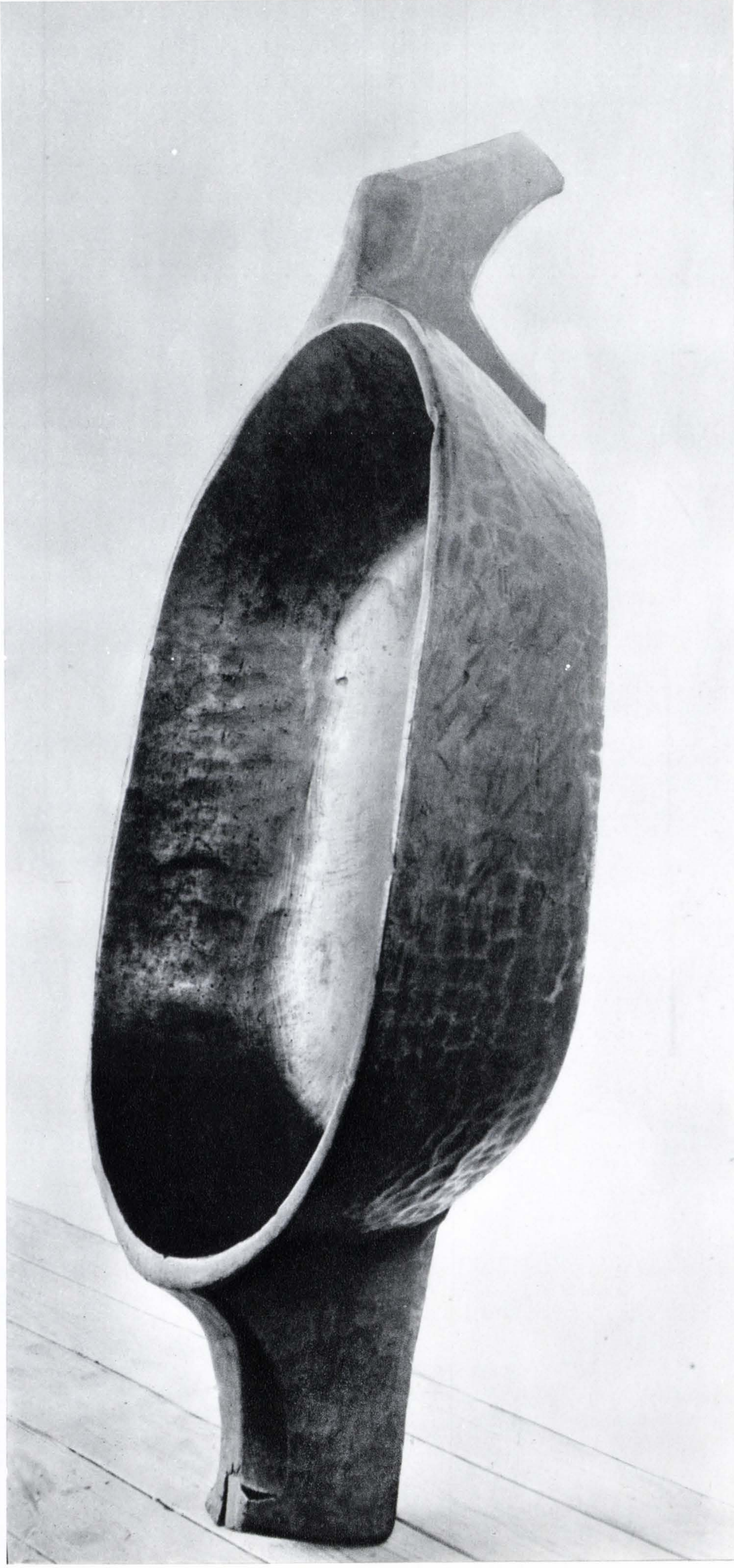
În ilustraţie:
p. 66-67 Sus : 1. *Cuier de brad de pus în tavan, Trăisteni-Prahova.* 2. *Scaun cu picioare crescute, Ceauru-Gorj.*
Jos : 3. *Coarne de plug, Sanţ-Năsăud.* 4. *Crintă din Munţii Buzăului.*
p. 68—69 Sus : 1. *Covăţică, Ceauru-Gorj.* 2. *Piuă cu mîner, Chiojdu Mic-Buzău.*
Jos : 3. *Răvar, Năruja-Vrancea.* 4. *Piuă din Ţara Lăpuşului.* 5. *Şiştar, Chiojdu Mic-Buzău.*
Dreapta : 6. *Crintă de la Goideşti-Buzău.*
p. 70: *Piuă, Sanţ-Năsăud.*









de circa 80 cm, cu pereții nu mai înalți de 25 cm, prevăzute cu două mînere de un admirabil desen, servind la presarea cașurilor mari în stînile din munții Buzăului, de sub Penteleu și în cele din Prahova. Bucata de lemn din care au fost lucrate poartă urmele aproape vii ale miilor de mici ciopli-turi făcute cu dalta și cu scoaba, semănînd cu fațetele unei neverosimile pietre prețioase, după cum prețioasă este și patina căpătată de lemnul ajungînd să pară a fi îmbrăcat cu o piele de Cordoba. Dintr-o singură bucată mai sînt lucrate și scaune, uneori speculîndu-se contorsiunile fantastice ale lemnului « cules » din pădure, ca acel faimos scaun din Bucovina, aflat azi în Muzeul Satului, după cum tot dintr-o bucată, în această categorie a mobilierului, mai sînt lucrate și mese mari maramureșene avînd scobite în ele lăcașuri pentru pus strachina, sau lăzi de zestre cioplite într-un trunchi și cu un capac gros din alt trunchi, sau chivotele mici de biserică, sau bărcile lungi de cîte șase-șapte metri.

Între uneltele și subansamblele de instalații tehnice țărănești se află uriașele ciocane și « oalele » dintr-o bucată ale piuelor de bătut stofe groase și plocăzi, șuruburile de lemn de cîte doi metri lucrate din lemn de păr sălbatic, folosite la teascurile de vin și de ulei, grandioase monumente ale tehnicii românești țărănești.

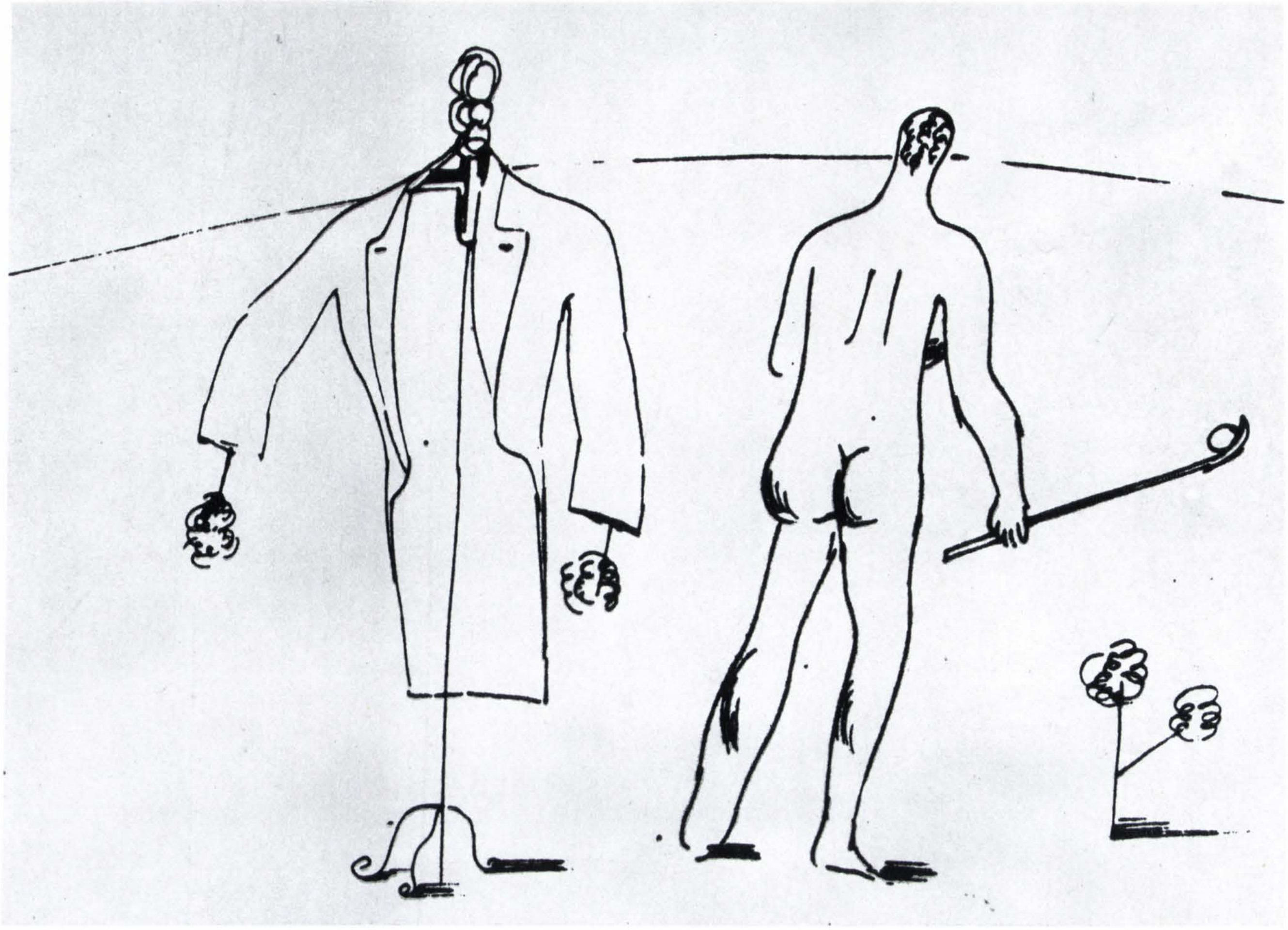
În această civilizație a lemnului, în care și fîntînile au ghizduri de lemn, în care casele sînt lucrate cu lemn « de pe loc », la fel ca și bisericile pentru edificarea cărora ajungea cîteodată un singur enorm arbore, așa cum pînă azi i-a rămas numele unui cunoscut lăcaș oltenesc, « Biserica dintr-un lemn », în care gardurile din răzlogi sau din împletituri sînt de o extraordinară varietate și frumusețe, în această civilizație a lemnului, spuneam, oamenii au avut un simț deosebit, « rafinat » de-a lungul generațiilor, pentru a alege lemnul în funcție de nevoile lor, adaptînd formele « culese din natură » necesităților lor tehnice. Așa au făcut pentru scaunul mai sus menționat, pentru marile cuiere, « sărcere », de agățat carnea afumată în pod, pentru cuierele și prepeleacele de agățat haine și oale de pămînt, pentru stîlpii îndoiți de la natură de pe prispa unei case din Năsăud dar și pentru brațele unei fîntîni moldovenești, ingenios construită pentru a acționa sulul purtător al lanțului, brațe ce mi se par a fi de o mare expresivitate sculpturală modernă, cu atît mai neașteptată cu cît apar, aproape ascunse, sub acoperișul unei banale fîntîni.

Adeseori cu mijloace tehnice rudimentare, aplicate însă genial la fasonarea unui trunchi de copac, meșterii anonimi ai acestui popor înzestrat indubitabil cu simțul formelor și al proporțiilor — date esențiale pentru orice operă de sculptură și arhitectură — au reușit să creeze obiecte emoționante prin frumusețea lor simplă, unită cu o funcționalitate precisă. Mă gîndesc la scările cioplite dintr-o bucată, sprijinite (la atîtea biserici de lemn) de pridvorul conducînd la clopotniță, și ale căror trepte prefigurau neștiut creasta inversă și absurdă, dar genială, a cocoșului lui Brâncuși.

Toate aceste forme încă nestudiate din punct de vedere estetic și așteptînd a fi valorificate într-o viitoare filosofie a culturii românești, îmi par a fi argumente ilustrative pentru unele din afirmațiile lui Herbert Read[1]: « . . .forma își are semnificația sa proprie, adică ea corespunde unei necesități interioare psihice și exprimă acest sentiment. Un astfel de sentiment nu este în mod necesar nedeterminat; dimpotrivă, el reprezintă adesea o dorință de reificare, de clarificare, de precizie, de ordine ». Ni se pare evident că în toate cazurile amintite de noi, dorința de ordine, de supunere a materiei — manifestate în neistovitul « proces al probelor și corectărilor » desfășurat de-a lungul generațiilor, în urmărirea eficienței maxime a uneltei respective — a fost determinantă în realizarea operelor de sculptură țărănească. Miracolul aici se întîmplă și aici stă explicația frumuseții moderne a acestor obiecte « umile ».

PAUL PETRESCU

[1] Herbert Read, *Originile formei în artă*, București 1971, p. 82.



O EXPOZIŢIE VICTOR BRAUNER LA BUCUREŞTI

CATALOGUE

1. *„je ne danse que la huit" disait l'insecte „je ne peux comme la neige, j'ai mes pas dans le robinet"*
2. *les métaux tombent de l'accordeon.*
3. *je ne peux à la fois décapiter qu'une.*
4. *colorié et très poilu dans le jardin de mes ancêtres.*
5. *pour retrouver la ligne de ma main en tranchant l'obscurité de mes doigts....*
6. *„laisse les paroles mauvaises maintenant et prends ton fusil"...*
7. *femme de l'attitude, supposons*
   que vous changez les desirs
   et voila que l'etreinte sent le crime
   et le baiser la mort.
8. *si horizontale tes bras*
   le gout du cristal le bout de tes doigts
   je n'ai vu plus objective que tes hanches
   matière ou geometrie de la sexualité.
9. *les minuscules mouvements du torpilleur agaçaient l'assemblée qui décida de le faire couler.*
10. *très spirituels et polis ils se serrérent les machoires comme dans d'autres pays du sud on se serre les fesses*
11. *je me méfie des contre façons*
12. *il pleuvait des camemberts et l'on portait des parapluies de vin blanc d'alsace*
13. *perspective à l'envers*
14. *spectre de la repopulation*
15. *gauche et droite*
16. *passivité courtoise*

SALA MOZART
APRILIE 1935

*7 *aprilie 1935*. La această dată, aflu din Jurnal că « La ora 12 am fost la vernisajul expoziției lui Victor Brauner din sala Mozart. Expoziție de factură suprarealistă. Evenimentul mă bucură în mod deosebit. » Sala Mozart se afla pe strada Constantin Mille, la numărul 4, la etajul clădirii, azi renovate, unde funcționează restaurantul Berlin. În alte săli de la aceeași adresă expuneau Lucia Demetriade-Bălăcescu și (de asemenea vernisaj) Neagu Rădulescu.
Sînt prezenți pictorul și Margitt, numeroasa familie a Braunerilor, Roll, Jean David, Gherasim Luca și alți *algiști* și altă lume obișnuită să se întîlnească la vernisaje. . .
Catalogul expoziției prezintă 16 picturi cu un vers, cu o imagine suprarealistă, delicioase prin insolitul lor, poate creații ale unui dicteu automat și, precis, fără nici o referire la pînza respectivă. Sînt redactate în franțuzește. Savoarea lor se păstrează și în româneasca transpunere.

Expoziția a prilejuit apariția în ziare și în reviste a numeroase, interesante articole critice și luări de atitudine cu privire la suprarealism în artă și în literatură. Acest curent « Cu toată aparența sa de formulă absurdă, [. . .] este un punct de tranziție spre arta care vine » (D. Trost în *Rampa* din 14 aprilie 1935). Și în același foileton se opinează că « Ar fi păcat ca o mișcare deosebită fundamental de dadaism ca și de cubism, să cadă concomitent cu aceste mișcări, nu și din cauza unor vicii imaginare, cît din cauza unor confuzii ». Sub titlul « Expoziția Victor Brauner », Miron Radu Paraschivescu scrie : « Față — de exemplu — de ceea ce putem vedea în sălile de expoziție vecine lui Victor Brauner, [. . .] pictura acestuia însemnează integrare, atitudine care, în măsura artisticului, este socială. Fiindcă Victor Brauner ia atitudine prin însăși factura și ideologia plasticei lui » (*Cuvîntul liber* din 20 aprilie 1935). Concluzia? Pictura lui Victor Brauner se plasează într-un moment istoric. În aceeași revistă am citit peste două săptămîni încă o cronică (amplă) semnată L. Sereanu. Pentru cronicarul de specialitate Ionel Jianu, Victor Brauner greșește de două ori : pe de o parte « caută să reprezinte narativ un subiect» [. . .], pe de altă parte « încearcă să redea în pictură o temă intelectualistă » ; dar găsește pictorului talent, sensibilitate și fantezie, « elemente ce s-ar putea foarte frumos valorifica în pictură» (*Rampa* din 17 aprilie 1935). În *Adevărul literar și artistic*, titularul rubricii, H. Blazian, opac și neînțelegător ca îndeobște pentru o « anumită » pictură, se întreabă — și în glumă, și în serios — dacă nu cumva « suprarealismul e o artă umoristică » ; pictura lui V. B. « face confuzie între expresia plastică și cea literară » (n-rul din 5 mai). Săptămînalul *Reporter* a prezentat (în numărul din 25 aprilie) reproducerea în alb-negru a unei picturi (« Pivot de la soif ») — care nici nu e trecută în catalog — cum nici altele nu au fost prezente decît printr-un spațiu alb !
Să-l completeze vizitatorii expoziției. . .

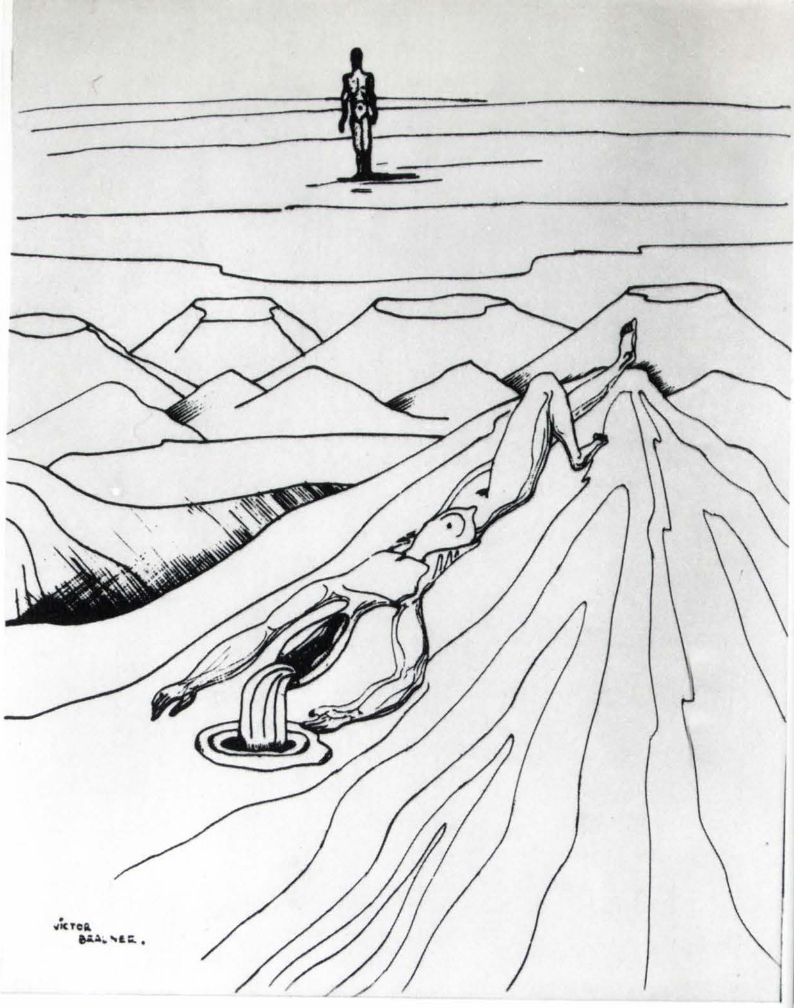
În ziua de 27 aprilie expoziția Victor Brauner s-a închis. Pictorul nu a vîndut nici un tablou. Neavînd banii necesari pentru plata chiriei sălii, proprietăreasa a reținut toate tablourile. Au trecut multe luni — oricum, nu mai puțin de o jumătate de an ! — pînă ce au fost încropiți banii necesari și picturile scoase de sub lacăt. . .

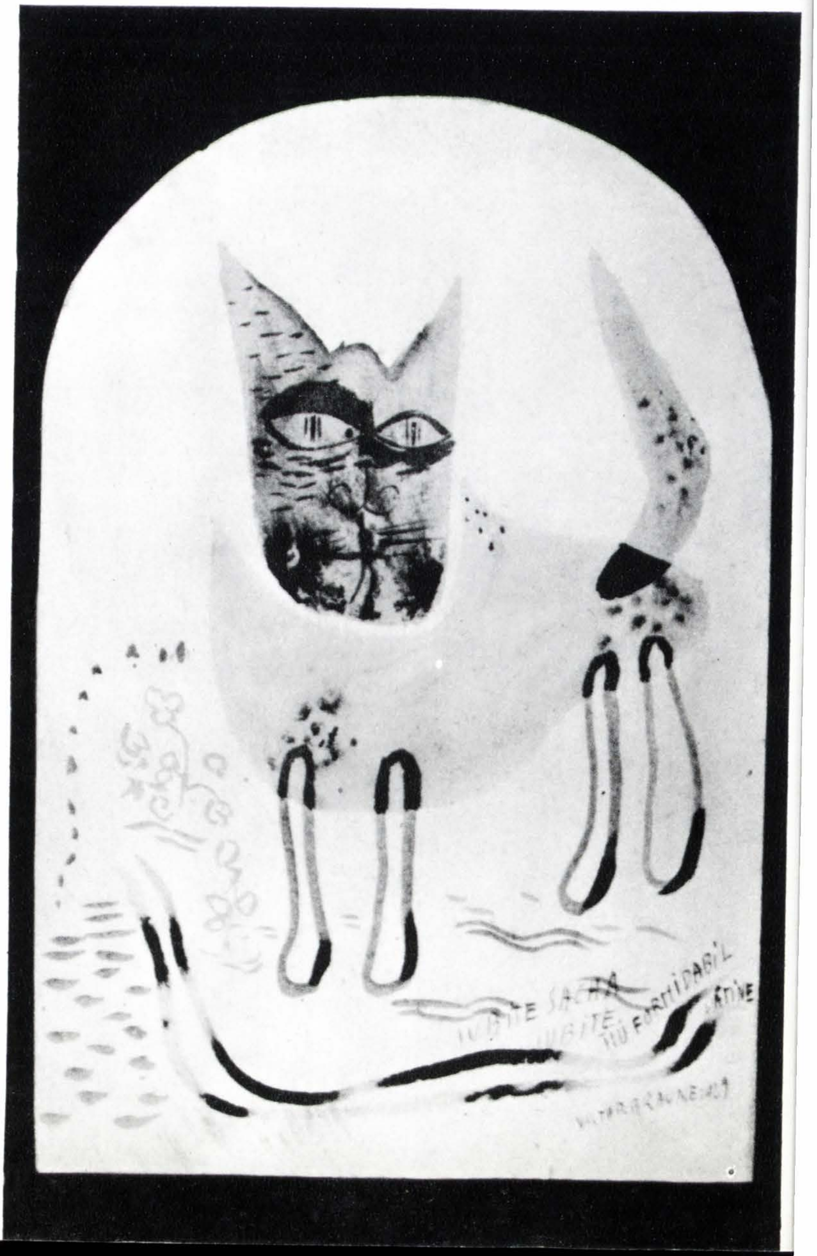
În acele luni Victor Brauner picta și activa, din proprie inițiativă, pentru crearea unei Asociații profesionale (editură, închirieri de săli pentru spectacole de avangardă, expoziții). De asemenea, împreună, pregăteam pentru o antologie de pictură atee universală, contribuția românească (descoperisem o atare poezie în scrierile lui Vlahuță, Lecca, Hasdeu, Cuza). Tot în același timp, V. B. a realizat interesantul colaj, care a apărut — afară din text — în cartea de eseuri pe care o scriam, « Sadismul adevărului ».

SAȘA PANĂ

* Fragment din «Născut în '02» (Memorii, pagini de jurnal, evocări).

În ilustrație:
1. *Desen (1929)*
2. *Filă din catalogul expoziției*
3. *Desen*
4. *Filă cu dedicație, 1929*
(Din colecția Sașa Pană)





Dans ce numéro:

La revue « ARTA » présente les artistes roumains contemporains:

PATRICIU MATEESCU p. 44

sculpteur-céramiste. Né le 19 mai 1927 à Răchitoasa-Galați.
Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1950). Débute en 1950. Expositions particulières en 1970 à Valence (Espagne) et en 1972 à Bucarest et Bruxelles. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Sofia, Budapest, Moscou (1965), Cologne (1967), Milan (1968), Varsovie, Moscou, Rome (1971), Tokyo, La Haye (1972). Participe aux expositions internationales de Prague (1962), Faenza (1965, 1972), Genève, Washington (1965), Munich, Istanbul (1967), Stuttgart (1969), Valence, Madrid, Pérouse (1970), Vallauris (1970, 1972), Budapest, Barcelone (1971), Londres (1972).
Il obtient la Médaille d'or à la Biennale Internationale de la céramique à Prague (1962) et à l'exposition « Form und Qualität » de Munich (1967); I-er Prix de l'Union des Arts Plastiques de la R.S. de Roumanie en 1965; Prix « Henry Raynaud » de l'Académie Internationale de la Céramique à Istanbul (1967).
Il est membre de l'Académie Internationale de la Céramique (Genève) et secrétaire de l'Union des Arts Plastiques de la R.S. de Roumanie.

GRIGORESCU ION p. 48

peintre. Né le 15 mars 1945 à Bucarest. Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1969). Débute en 1969. Exposition particulière en 1972 à Bucarest. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger.

RADU ȘTEFLEA p. 52

graphiste. Né le 9 décembre 1934 à Bucarest. Diplomé de l'Institut Polytechnique de Cluj (1959). Débute en 1969. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Moscou (1970), Francfort, La Havane; expose à la Biennale internationale de l'Affiche de Varsovie (1972).

ȘTEFAN ȘTIRBU p. 54

peintre. Né le 12 octobre 1939 à Tudor Vladimirescu (département de Tulcea).
Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Débute en 1968. Expositions particulières en 1969 et 1970 à Bucarest.

TOMA ROATĂ p. 56

peintre. Né le 10 septembre 1941 à Păstrăveni (département de Neamț). Études à la Faculté d'art plastique de l'Université de Bucarest (1963). Débute en 1963. Participe aux expositions d'art roumain organisée à l'étranger: Varsovie (1967, 1971), Turin, Beyrouth, Lüdenscheid, Prague, Budapest, Rabat, Genève (1969); expose à la Biennale des Arts Plastiques de Florence (1971).

PAUL ERDÖS p. 58

dessinateur et graveur. Né le 2 novembre 1916 à Hurezul Mare (dép. de Satu Mare).
Études à l'École libre de peinture de Baia Mare, à Budapest et à Paris (1930—1939). Débute en 1934. Expositions particulières à Satu Mare (1931, 1933, 1937), Carei (1932), Oradea (1933, 1963), Cluj (1934, 1963), Timișoara (1935), Bucarest (1957, 1965), Baia Mare (1957, 1961, 1963, 1967), Budapest (1959), Tîrgu-Mureș, Brașov (1965). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Moscou (1957), Budapest, Leningrad, Riga, (1959), Leipzig, Bratislava, Prague, Berlin (R.D.A.), Le Caire, Alexandrie (1960), Moscou, Varsovie, Vienne, Damasc, Sofia (1961) Athènes (1962), Ankara, Pekin (1964), Londres (1965), Sofia (1966). Prend part aux expositions internationales de Moscou (1958), Lugano (1960), Prague (Exposition internationale de la céramique—1962), à la Biennale de Venise (1962) ainsi qu'à la Biennale internationale de Sao Paulo (1963). Lauréat du Prix d'État (1962); Maître Émérite ès Arts de la R.S. de Roumanie (1964).

PETRU JECZA p. 60

sculpteur. Né le 16 octobre 1939 à Sf. Gheorghe.
Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu» de Cluj (1963). Débute en 1963. Exposition particulière à Wuppertal en 1972. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Turin (1968), Lüdenscheid, Novi Sad (1969), Belgrade (1970).

HANS HERMANN p. 65

Peintre et graveur. Né le 25 janvier 1885 à Sibiu.
Études à l'Académie des Beaux Arts de Budapest (1903—1907). Débute en 1907. À partir de 1909 ouvre plus de 20 expositions particulières à Sibiu, Brașov, Sighișoara, Mediaș, Bucarest. Entre 1912 et 1923, il participe aux Salons Officiels aussi bien qu'à des expositions collectives et de groupe à Budapest, Karlsruhe et Berlin. Participe aux expositions dart roumain organisées à l'étranger: Helsinki (1955, 1960), Pékin, Buenos-Aires, Mexico, Tirana (1956), Moscou (1961), Riga (1971). Prix du Salon Officiel pour la gravure (Bucarest, 1937). Ses œuvres — et notamment les gravures — figurent dans les musées de Bucarest, Cluj, Sibiu (musée Brukenthal) et Helsinki, aussi bien que dans des collections particulières en Roumanie et à l'étranger.

Articles à signaler

LA VILLE. CIVILISATION-ART p. 18

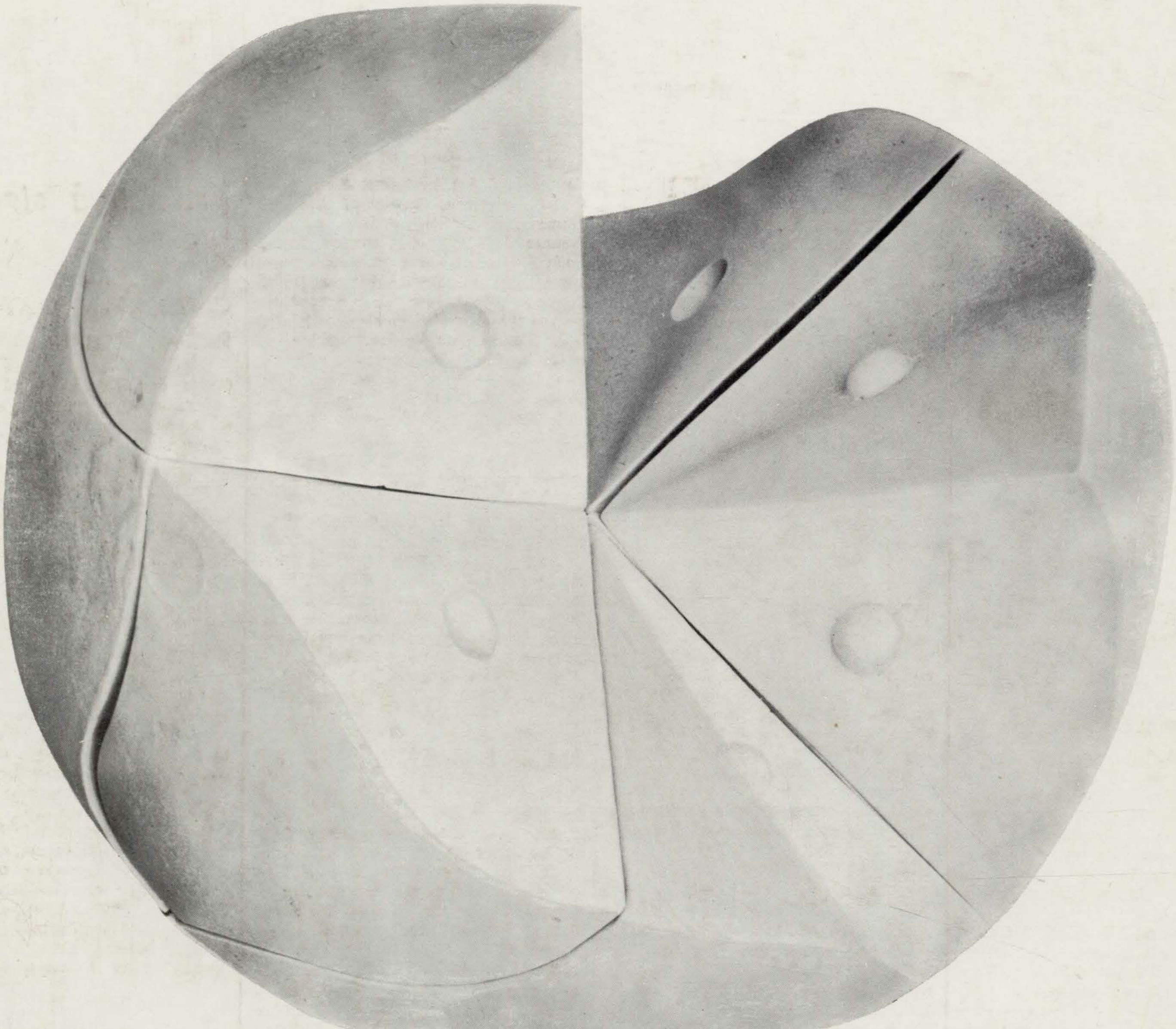
(Suite du cycle inauguré depuis le nr. 6 de notre revue.) L'auteur examine certains problèmes liés à la nécessité de former des spécialistes dans le domaine de la communication visuelle et de l'esthétique de la ville.

L'EXPOSITION « SCULPTURE EN BOIS ET TAPISSERIE » — SALLE DALLES p. 27

A l'occasion du VII-e Congrès International d'Esthétique de nombreuses expositions ont été organisées à Bucarest par un groupe de critiques d'art. Nous présentons dans ce numéro l'exposition thématique « Sculpture en bois et tapisserie », ouverte à la Salle Dalles du 22 août au 2 septembre, avec la participation, entre autres, de Vida Geza, George Apostu, Ovidiu Maitec, Gh. Iliescu-Călinești, Horia Flămându, Mircea Spătaru, J. Szervatius, Mircea Ștefănescu (sculptures), Șerban Gabrea, Geta Brătescu, Ana Lupaș, Mimi Podeanu (tapisseries).

SCULPTURE ET OBJET p. 66

L'auteur, Paul Petrescu, présente un phénomène caractéristique de l'art populaire roumain: l'outillage domestique de la civilisation rurale, qu'il considère du point de vue de la forme, en tant que sculpture virtuelle.



ARTA 72

ANUL XIX NR. 8—9/1972